بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية الشريعة والدراسات الإسلامية
قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية

تحف الأواني والأدوات المعدنية في العصر العثماني

« دراسة فنية حضارية »

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الحضارة الإسلامية

إعداد
ناصر بن علي بن عوض الحارثي

إشراف
الأستاذ الدكتور
محمد رياض العشري

١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م

بسم الله الرحمن الرحيم

تحف الأوانى والأدوات المعدنيـــــه في العصر العثمانــــى (دراسة فنيه حضاريــه)

تتكون هذه الدراسة من قسمين رئيسين ، الأول تحليل ،والثانى وصف ،وقد اشتمل القسم الأول على أربعة أبواب مسبوقة بمقدمة ومقفية بخاتمة ،وثبت بالمصادر والمراجع وعدة ملاحق .

فالباب الأول خصصته للصناعة وضمّ ثلاثة فصول ، الأول لمراكز الصناعة ،والثانى لطرق التشكيل والثالث لأساليب تنفيذ الزخارف والكتابات ،والباب الثانى للتصميم وحوى ثلاثة فصول أيضا ،أولهـا لأوانى وأدوات المطبخ ،والثانى لوسائل الأضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ،والثالــــــث لأدوات التطيب والنظافة والزينة .

وبالنسبة للباب الثالث فاشتمل على ثلاثة فصول ، الأول يختص بالنقوش مرتبة تاريخيــا ، والثانى لمضمون هذه النقوش ،والثالث عن التحليل الفنى ، أما الباب الرابع فأفردته للزخرفة وضم ثلاثة فصول ، الأول للزخرفة النباتية ، والثانى للزخرفة الهندسية ،والثالث للزخــارف المحورة .

أما القسم الثانى فهو دراسة وصفية للتحف التى قمت بدراستهامن حيث نوعها ،ومعدنهــا ، وأبعادها ،ومكان حفظها ،وتاريخها ،ثم الأشكال ،سواء فيما يتعلق بأشكال التصميم ،أوالكتابـات أو الأشكال الزخرفية .

ومن خلال دراستى لهذا الموضوع توصلت الى نتائج علمية مهمة من أبرزها :

(١) أثبتّ بالدراسة العلمية عدم صحة ماذهب اليه علماء الحملة الفرنسية من أنه لاتوجد بمصر معادن .
(٢) تصحيح أخطاء علمية وقع فيها بعض الباحثين سواء فيما يتعلق بتسمية أنواع الأوانى والأدوات أو فيمايتعلق بتسمية بعض العناصر الزخرفية وتفنيد بعض الأفتراءات المتعلقة بعناصر أخرى .
(٣) تصويب قراءات غير صحيحة وقع فيها بعض الباحثين الذين نشروا بعض التحف المسجل عليهـــا كتابات كما يتضح فى ثمانية عشر نقشا.
(٤) تصويب أخطاء كتابية وقع فيها الصناع العثمانيون أنفسهم كما فى ثلاثة عشر نقشا.
(٥) قراءة ثمانية نقوش لم يتمكن من قراءتها بعض الباحثين الذين نشروا التحف الخاصة بها.
(٦) نشر ستة وثلاثين نقشا لأول مرة .
(٧) نشر اثنتين وثمانين ومئتي تحفة لأول مرة من أصل ٤١٦ .
(٨) تسمية الزخرفة المكونة من عناصر التوريق والزخرفة الخطاوية بالزخرفة العثمانية .
(٩) ظهرت لأول مرة فى العصر العثمانى الشوك والملاعق والتفسيرات والسماورات والدلال وظروف الفناجين.
(١٠) أحدث العثمانيون بالمباخر مخزنا للبخور .
(١١) ظهرت فى العصر العثمانى الشمعدانات الطويلة ،كما ظهرت الشمعدانات التى تضاء بالكهرباء .

الباحـــــث	المشرف على الرسالة	يعتمد ،،،
الاسم : ناصر بن علي الحارثي	الأسم: محمد محمد صبرة الحارثي	عميد كلية الشريعة والدراسات الاسلامية
التوقيع : [signature]	التوقيع [signature]	٨/ ٥ / ١٤١٠هـ
		د . سليمان بن وائل التويجـــرى

المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

شكر وتقدير

الحمد لله وحده ، والصلاة والسلام على من لانبي بعده ، وعلى آله وصحبه ، ومن سار على نهجه ، والتمس الرشاد فى هديه ، وحمل الأمانة من بعده ، وبعد :

فيسرنى بمناسبة الفراغ من هذا البحث ، أن أحمد الله على ماوفق وأعان ، ثم أتوجه بخالص الشكر والتقدير لجامعة أم القرى ، ممثلة فى مديرها الفاضل معالى الدكتور / راشد الراجح ، وأصحاب السعادة عمداء الكلية ، ورؤساء قسم الحضارة والنظم الاسلامية ، وقسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة ، الذين تعاقبوا على ادارتها طوال فترة دراستي .

وأزجي خالص شكري ، وعظيم امتناني لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور/ محمد رياض العتر ، الذى كان عونا لى بعد الله سبحانه وتعالى فى إنجاز هذا البحث ، فجزاه الله عنى خير الجزاء ، وأمد فى عمره ، وأجزل له المثوبة جزاء ماتعلم وعلم .

وأوجه الشكر لسعادة الشيخ / حبيب محمود رئيس المجلس الأعلى للأوقاف بالمدينة المنورة ، الذى قدم لى عونا كبيرا إبان الإعداد لموضوعي الماجستير والدكتوراه ، فجزاه الله خيرا ، وأجزل له الثواب .

كما أوجه تقديري لسعادة الدكتور / سعد الدين أونال الباحث بمركز أبحاث الحج ، على ترجمته للنصوص التركية المنفذة بالأثاث المعدني العثماني .

ولايفوتنى أن أتقدم بالشكر للأستاذ / محمود سليم المصور بالقسم على معونته ، وتحمله لمشاق نقل وطبع مجموعة من الصور الخاصة بالبحث .

أما خارج المملكة فأحيي أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور / حسن الباشا ، على ما أبدى من نصائح وإرشادات ، إنعكس أثرها على هذا البحث ، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير الجزاء .

كما أعترف بالفضل لأخي وزميلي الأستاذ /أحمد وفا چوبان أوغلو ، المعيد بقسم تاريخ الفن بكلية الآداب فى جامعة استانبول ، الذى ذلل لى كثيرا من الصعوبات التى صادفتني فى تركيا .

وأخيرا أتقدم بخالص الشكر والتقدير لكل من قدم لى مساعدة بطريق مباشر أو غير مباشر ، سواء فى المتاحف ، أو المكتبات ، أو الجامعات ، أو دور الوثائق ، أو المراكز العلمية ذات العلاقة .

والحمد لله أولا وأخيرا .

المقدّمة

يعود اهتمامى بهذا الموضوع الى ماقبل تسجيله ببضع سنين ، وذلك عندما كنت فى رحلة علمية خارج المملكة فى كل من تركيا ومصر أثناء الاعداد لدرجة الماجستير (*)، حيث لفت نظرى تلك المقتنيات المعدنية الرائعة التى تزخر بها المتاحف ، والمجموعات الخاصة ، وبعض العمائر القديمة التى زرتها ، والحقيقة أننى لم أعر فى ذلك الوقت تلك المقتنيات أى اهتمام يذكر ، لانشغالى بجمع المادة العلميه الخاصة بموضوعى آنذاك .

ولما أنعم الله سبحانه وتعالى علي بالحصول على درجة الماجستير، عقدت العزم على دراسة فرع آخر من فروع الفن الاسلامى ، فعادت بى الذاكرة الى تلك المقتنيات المعدنيه الرائعه ، وشرعت فى قراءة ماكتب عن المعادن الاسلاميه فى المراجع المتوفرة لدي ، وبعد عدة أشهر تولدت فى نفسى قناعة تامة نحو اختيار الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية موضوعا لنيل درجة الدكتوراه فى الآثار الاسلاميه بمشيئة الله .

ومما لاشك فيه أن هناك أسبابا متعددة حفزتنى لاختيار هذا الموضوع بالذات ، وتحديده بفترة تاريخيه معينة ، وأسبابا أخرى تتصل بانتمائى لهذا الفرع من فروع الفن الاسلامى .

فأما الأسباب التى دفعتنى لاختيار هذا الموضوع فتتمثل فى جدته وأصالته ، اضافة الى تصحيح ماساد لدى الباحثين من اعتقاد مفاده: أن العثمانيين لم يبدعوا فى هذا الميدان ، وفوق هذا وذاك رغبتى فى تناول موضوع لم تجر فيه دراسات وافيه ، وعزمى على استحداث خطه علميه ، والسير على وفق منهج علمى مبتكر .

ومن ناحية أخرى فان الأوانى والأدوات تحتوى على كتابات تسجيليه تتضمن اسم الواقِفْ أو المُهْدِى ، والشخص الذى أُوقِفَ له أو أُهْدِيَ اليه ، أو

(*) موضوعها : أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثمانى (دراسة فنيه حضارية) .

المكان المَوْقُوفُ أو المُهْدَىٰ له ، والمناسبة التى أُوقِفَ أو أُهْدِي فيهـــا ، كما تشتمل هذه الكتابات على معلومات مهمة ، كالألقاب وأسماء الأشخـــاص ومكانتهم ، والأماكن ، وغير ذلك مما يشكل ثروة علمية لايستهان بها •

وفضلا عن ذلك فتتجلى فى الأثاث الأذواق الفنية الرفيعة ، لعلتـــه الوثيقة بالاستخدامات الدينية والمدنية ، حيث يبدو الحرص جليا نحـــو اظهارها بمظهر يليق بمكانة مُسْتَخْدِمِها ، أو مكان إِسْتِخْدَامِها •

أما الأسباب التى دعتنى لتحديد هذا الموضوع بالعصر العثمانـــى ، فيمكن اجمالها فى عدة أمور ، من أبرزها : أن هذه الفترة قد سبق لـــى دراستها فى الماجستير ، وهو اتجاه مبنى على أن هذا العصر ورث كـــل التقاليد والتجارب الفنية السابقة ، مما يتيح للدارس أن يتتبع التطور فى التصميم ، والصناعة ، والزخرفة منذ فجر الاسلام ، وهو أمر غير متحقق فيما لو أختيرت فترة مبكرة •

أضف الى ذلك أن هذا العصر يمثل المرحلة الأخيرة للفن الاسلامى ،وقد شهد فى أواخره سيادة النهضة الأوربية ، مما يستدعى التعمق فى الدراسة ، لكشف مابذله الصناع العثمانيون من جهود للتأقلم مع هذا التطور الناشىء ، وفى ذلك رد صريح على أولئك الذين شككوا فى قدرة صناع هذا العصر علـــى التكيف مع الظروف ، كما أن البحث فى هذا العصر يمدنا بمعرفة أسبـــاب التخلف الصناعى الذى أصاب المسلمين ، مما أودى بنا فى نهاية الأمر الـى مانحن فيه اليوم من ابتعاد عن ركب الحضاره •

أما الأسباب التى دعتنى للتخصص فى هذا المجال ، فقد وضعت نصـــب عيني حاجة المملكة الى متخصصين فى هذا الميدان ، خاصة وأنه قد بدىء فى اجراء الحفريات الأثارية فى مواقع متعددة من بلادنا ، حيث تشكل المعـــادن قسما كبيرا من مكتشفاتها ، لأنها من المواد الصلبة التى لاتتأثر بعوامـل التعرية بسهولة ، بما من شأنه أن يفقدها شكلها الحقيقى كالخشب ، والفخار، والخزف ، والزجاج ، التى عادة ماتكون عرضة للكسر والتفتت ، ممالايتيـح

للدارس التعرف على تصميمها ، أو قراءة الكتابات المسجلة عليها ،أو الالمام بالزخارف الممثلة بها .

كما وضعت فى الاعتبار حاجة القسم الماسه فى أن يكون أحد أعضاء هيئته التدريسية متخصصا فى أكثر من فرع من فروع الفن الاسلامى المتعددة ، حيث ان كل مادة من مواد الفنون الاسلامية تتطلب فيمن يقوم بتدريسها أن يكون متخصصا فى أكثر من فرع من فروع هذا الفن ، وهذان الاتجاهان يتسقان تماما مع سياسة الدولة الرامية الى تنويع التخصصات .

ومن جهة أخرى فان انخراطى فى هذا الفرع يعبر عن رغبة جامحة فى نفسى نحو دراسة فروع الفن الاسلامى المختلفة ، حيث بدأت فى الماجستير بالخشب ، وفى هذه المرحلة بالمعادن ، ومستقبلا بفروع أخرى ان شاء الله .

هذا وقد تطلبت الدراسة القيام برحلة علمية خارج المملكة الى كل من تركيا ومصر ، وذلك لجمع المادة العلمية اللازمة ، ففى تركيا القيت عصا الترحال فى مدينة استانبول ، وقد زرت متاحفها وخاصة :

Top Kapi Sarayi Müzesi. (متحف قصر باب المدفع)

Türk va Islam Eserleri Müzesi. (متحف الآثار التركية الاسلامية)

Vakif Hat Sanatlari Müzesi (متحف الأوقاف لفنون الخط)

Vakif Inşaat va Sanat Eserleri Muzesi (متحف الأوقاف للآثار الفنية والانشاءات)

Sad Bark Hanim Müzesi (متحف السيده سادبارك)

كما تمكنت من دراسة بعض الأعمال المحفوظة فى مجموعات خاصة مثل :

مجموعة قيا أوغلو (Kayaoḡlu) ، وأوزال (Özel) ، وياغج (yagÇ) ،

وكوش أوغلو (Koç oğlu) ، وصلاح الدين رفيق سرمالى (Salahaddin Refik Sirmâli) ، ودرست أيضا بعض أعمال الأثاث المعدنى المحفوظة فى بعض البنوك التجارية فى هذه المدينة مثل : (Yapi Kredi Bankasi)(بنك التسليف العقارى) .

وفى مدينة بورسة أفدت من متحف (Türk va Islam Eserleri Müzesi) ، وكذلك فعلت فى مدينة أنقرة اذ أفدت من متحفها المعروف باسم : (Etnoğrafya Müzesi) (المتحف الوطنى).

أما فى جمهورية مصر العربية فقد زرت عاصمتها القاهرة ، وأفدت من متاحفها التاليه : متحف الفن الاسلامى ،ومتحف قصرالمنيل، ومتحف بيت الكريتلية (جايرأندرسون) .

وعلى الرغم من طول المدة التى قضيتها فى هذه الرحلة التى استغرقت شهرين وبضعة أيام ، فقد عدت مرة أخرى الى تركيا ومصر لاستكمال بعض جوانب الموضوع .

وبالنسبة للمملكة العربية السعودية ، فقد قمت بجولات ميدانية متعددة فى مدنها الرئيسة ، ففى الرياض زرت مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث ، ودارة الملك عبدالعزيز ، ومتحف قسم الآثار والمتاحف بجامعة الملك سعود ، ومتحف الآثار والتراث الشعبى التابع للادارة العامةللآثار والمتاحف ، الا أن مما يؤسف له أننى لم أعثر على أعمال أثاث معدنى خاصة بموضوعى فى هذه المؤسسات العلمية .

وفى المدينة المنورة تمكنت من تصوير مجموعة من الأعمال المعدنية المتعلقة بالموضوع ، والمحفوظة فى مكتبة الملك عبدالعزيز التابعةلوزارة

الحج والأوقاف،كما تم بحمد الله فى مدينة جدة تصوير بعض التحف الخاصة بالموضوع فى متحف عبد الرؤوف خليل .

وفى مكة المكرمة عثرت على عدة تحف فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، أما المتحف التابع للمركز الأعلامى فلم أعثرفيه على أعمال أثاث معدنى ذات صلة بموضوعى .

أما فى مدينة الدمام فقد عثرت على عدد كبير من أعمال الأثاث المعدنى بالمتحف الاقليمى ، وكذلك الحال فى مدينة الطائف بالمتحف المنشأ بها حديثا الذى يتخذ من قصر شبرا الأثرى مقرا له ، وأيضا فى المتحف الاقليمى بمدينة أبها الكائن بقصر شذا الأثرى . ومما يؤسف له أن هذه الأعمال المحفوظة فى هذه المتاحف ترجع لفترة زمنية متأخرة .

ولم يقتصر تطوافى على المتاحف والمجموعات الخاصة فحسب ، بل قمت أيضا بجولات ميدانية على جميع العمائر الاسلامية ، وخاصة الدينية والمدنية الباقية بالمدن التى زرتها خارج المملكه وداخلها ، بغية العثور على بعض أعمال متعلقة بموضوعى ، وقد وفقت فى دراسة مجموعة قيمة من هذه الأعمال فى بعض العمائر العثمانية بمدينة استانبول فقط ، أما بقية المدن فلم أتمكن من العثور على أعمال تختص بموضوعى فى عمائرها الاسلامية .

ولم أقف عند هذا الحد ، بل ترددت كثيرا على المراكز العلمية ذات العلاقة ، داخل الجامعات وخارجها ، ودور الوثائق ، والمكتبات العامة والتجارية ، لتصوير وشراء الأبحاث العلمية التى أسهمت فى خدمة هذا الموضوع ، مما هو مضمن بقائمة المصادر والمراجع .

كما لم أكتف بما ذكرته آنفا ، بل أجريت اتصالات بالمتاحف العالمية المشهورة أمثال :

المتحف البريطانى بلندن British Museum.

_ Ashmolean Museum. متحف الأشموليان بلندن .

_ Victoria And Albert Museum متحف فيكتوريا والبرت بلندن .

_ Metropolitan Museum متحف المتروبوليتان بنيويورك .

_ Staatliche Museen Zu Berlin " ستاتلش فى برلين الغربية

وفى ضوء ماسبق أستطيع القول : بأن الأواني المعدنية العثمانية لم تحظ باهتمام الباحثين ، اذ ان أول مايثير الانتباه الى هذه الحقيقة أنه لم يرد ذكرها فى مؤلفات الفن الاسلامي العامة التى دبجها كبار علماء الفنون الاسلامية فى العالم أمثال أرنست كونل (١)، وجاستون ميجون (٢)، وجورج مارسيه (٣)، و م . س . ديماند (٤)، وزكى محمد حسن (٥)، ودافيد تالبوت رايس (٦).

---

(١) * Ernst Kühnel : Islamische Klienkunst, Klikhardt And Bier Mann Braun Shwelg Berlin . 1925.
* Die Kunst Des Islam, Schtutgart, 1962.
وقد نقله الى العربية الدكتور أحمد موسى ،ونشر تحت عنوان (الفن الاسلامى)،وطبع سنة ١٩٦٦ م بدار صادر ،بيروت .

(٢) Gaston Migon :Les Arts Muslmans, Paris Et Bruxelles 1926.

(٣) Gorge Marcais : L, Art De L'Islam, Paris, 1962.
وقد نقله الى العربية الدكتور عفيف بهنسى وراجعه عدنان البنى ونشر تحت عنوان (الفن الاسلامى) ، ضمن منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى السورية ،دمشق ، ١٩٦٨ م .

(٤) M.S..Dimand : A hand Book of Mohammadan Art,second Edition, Revised And Enlarged , New York, 1944.
وقد نقله الى العربية أحمد محمد عيسى ، وراجعه وقدم له الدكتور احمد فكرى ، ونشر تحت عنوان (الفنون الاسلامية) ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م ، دار المعارف ، القاهرة .

(٥) فنون الاسلام ، طبعة دار الفكر العربى .

(٦) David Talbot Rice :Islamic Arts, Thames&Hudson,London 1979.
وقد نقله الى العربية الدكتور منير صلاحى الأصبحى،ونشر تحت عنوان (الفن الاسلامى) ، وطبع فى سنة ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م ،بمطبعة جامعة دمشق ،ضمن منشورات المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بسوريا .

وكذلك الحال فى المؤلفات العامة عن الفن التركى التى ألفها كبار العلماء أمثال جلال أسعد أرسوان[١]، وأوقطاى آصلا نابا [٢]، وأرنست بتراش [٣]، وأكرم آكورغال وآخرين[٤]، ومحمد عبدالعزيز مرزوق [٥]. ومايكل ليفى.[٦]

وينطبق الحال أيضا على المؤلفات العامة المخصصة لدراسة المعادن الاسلامية التى أعدها المتخصصون فى هذا الميدان ، أمثال سملونج فريدريك زاره [٧].

على أننى أستثنى من ذلك بعض الجهود العلمية التى سلطت الضوء على هذا الموضوع ، سواء أكانت ضمن رسائل علمية ، أم مؤلفات ، أم كتالوغات ، أم مقالات .

فبالنسبة للرسائل العلمية يبرز ذلك البحث الذى تقدمت به الباحثة ترجان ازناف عن الأعمال المعدنية التركية فى العصر العثمانى فى عام ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م لنيل درجة الدكتوراة فى الآثار الاسلامية من مدرسة الدراسات الشرقيه والأفريقية بلندن . وقد تناولت فيه بعض أنواع المعادن

---

(١) Gelâl Esad Arseven : Les Arts Decoratifs Turcs, Millî Eğitim Basimevi, Istanbul.

(٢) فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧ م ، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية ، وطبع بمطبعة (رنكلر) ، استانبول .

(٣) Ernst Petrasch : Die Turkenbeute, Herausgegeben Vom Badischin Lane Smuseum Karlsruhe, 1977.

(٤) Ekrem Akurğal And others : L'Arten Turquie,officedu, Livre.

(٥) الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى ، طبعة ١٩٨٧م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٦) Michal Levey :The World ottoman Arts, Thames And Hudson , London, 1977.

(٧) Sammlung F. Sarre: Erzeugnisse Islamischer Kunst, Kommission Sverlag Von Karlw, Htersemanin Leipzig, Berlin, 1906.

المصنوعة فى تركيا فقط ، كالأدوات الكتابية ، والأعمال المعمارية الثابتة ، والحلي والمجوهرات ، ونزر يسير من أنواع الأثاث ، وقامت بنشر مجموعة من هذه الأعمال .(١)

أما المؤلفات فلدينا ثلاثه منها ، الأول أعده مجموعة من المتخصصين فى الفنون الاسلامية ، عن الزخارف الممثلة فى الأعمال الفنية العثمانية ، وقدم له بتسوبولوس ، وقد تناولوا فيه الأعمال المعدنية ، والخزفية ، والأقمشة ، والسجاجيد ، والمخطوطات المصورة . كما نشر فى القسم الخاص بالمعادن الذى أعده الباحثان جيمس الان ، وجوليان رابى عدد من أعمال الأثاث المعدنى ، ولكنهما أدخلا أعمالا فارسية ومملوكية ظنا منهما أنها عثمانية ! (٢).

والمؤلف الثانى عبارة عن كتيب صغير صدر ضمن السلسلة التى يصدرها متحف طوب قابى سراي ، أعدته الباحثة قولجان كونجاز عن بعض أنواع الأعمال المعدنية المطلية المحفوظة فى المتحف ، واستهلته بعرض تفصيلى لعمارة وتخطيط مطبخ القصر ، ثم استعرضت – تاريخيا – بعض الأعمال النحاسية المطلية ، ودرست بعض الأعمال الحجرية ، والرخامية .(٣)

أما المؤلف الثالث فقد أعدته فوليا بودور عن الصناعات المعدنية التركية ، وقد صدر هذا الكتاب فى مدينة استانبول عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، وعلى الرغم من أن الباحثة عرضت – تاريخيا – لتطور الأعمال المعدنية التركية منذ القدم ، الا أنها لم تتحدث عن أعمال الأثاث المعدنى فى العصر

---

(١) T. Esnaf : (Turkish Metal Work of the ottoman period), University of London, SoAs Thesis n.817. 1972.

(٢) Yanni Petropoulos : Tulips, Arabesques And Turbans Decorative Arts from The ottoman Empire, pp.3-53, Alexandria Bress, London .

(٣) Gülcan Kongaz : Tombakler, Top Kapi Sarayı Müzesi:- 12, Yapi Ve Kredi Banksi Kültür Ve Sanat Hizmetlerinden, Istanbul, 1985.

العثمانى ، وذلك على الرغم من نشرها لمجموعة قيمة من هذه الأعمال(١).

وفيما يتعلق بالكتالوغات التى أعدها بعض المصورين والمهتمين بالتراث الفنى ، فمن أهمها الكتالوغ الذى أعده الهان اكشد عن متحف طوب قابى سراي ، حيث نشر فى القسم الخاص بالمعادن مجموعة من أعمال الاثاث المعدنى الخاصة بالموضوع .(٢)

وبالنسبة للمقالات فقد نشرت فى عدد من المجلات ، ويأتى فى مقدمتها المجلة الوطنية التركية التى أصدرتها وزارة المعارف ، ونشرت من قبل المديريه العامه للآثار والمتاحف بأنقرة فى عام ١٩٥٦م ، وقد نشر بعددها الأول مقالة أعدتها المعيدة بريحان شتن عن بعض الأعمال النحاسية فى المتحف الأتنغرافى بأنقرة ، وقامت بوصفها وصفا موجزا ليس الا .(٣)

ومن المجلات التى تعنى بالآثار مجلة (Antika) التى صدرت فى ابريل من عام ١٩٨٥ م فى مدينة استانبول ، وقد نشر فى عددها الرابع الصادر فى تموز من عام ١٩٨٥ م مقالة مكونة من صفحتين لقونداغ قيا أوغلو درس فيها قدرا نحاسيا واحد .(٤)

كما أعد أيضا مقالة أخرى عن الكوانين ، نشر الجزء الأول منها - المكون من أربع صفحات - فى العدد السابع الصادر فى أكتوبر من العام نفسه ، والآخر - المكون من ثلاث صفحات - نشر فى العدد الثامن الصادر فى نوفمبر من العام المذكور .(٥)

---

(١) Fulya Bodur : Türk Maden Sanati, Turk KültürüneHizmet Vakfi Sanat Yayinlari:2, Istanbul, 1987.

(٢) Ilhan Akşit : Top Kapi, Akşit Cultüre And Tourism publications, Haşet Kitabevi A.s, Istanbul, 1986.

(٣) Perihan Çetin : Etnoğrafya Müzesindeki Bakir Eserler uzerinde Araştırma, Türk Etnoğrafya Derğisi,Say1:1 , SS.95-110, Maarif Basimevi, Ankara,1956.

(٤) Gündağ Kaya Oğlu : Bakir Dergah Kazani, Antika,Say1:4, SS.35-37, Istanvul,1985 .

(٥) Gündağ Kaya Oğlu : Mangallar, Antika, Say1: 7,ss.14-19 Ve Sayi : 12 , SS.19-21, 1985.



ونخلص مما سبق الى القول : بأن هذه الجهود لم تتعرض للأوانى والأدوات المعدنية العثمانيـــة فى كل من المملكة العربية السعودية ، وجمهورية مصـــر العربية ، وبعض المتاحف الأوربية والأمريكية ، كما لم تتعرض لأعمال الاثاث المعدنى التى لاتزال باقية فى أماكنها الأصلية بالعمائر العثمانية فـــى تركيا . فضلا عن عدم تناولها لأغلب أنواع الأثاث المعدنى .

والأهم من هذا كله أن معظم التحف المنشورة لم تدرس من كافـــة جوانبها ، كتصميمها ، وزخارفها ، وطرق تشكيلها ، وأساليب تنفيذهـــا ، كما لم تحلل نصوصها الكتابية من حيث أنواع الخطوط ، ومستواها الفنى ، وقواعد تنفيذها ، ومضمونها ، وغير ذلك مما يدخل فى نطاق دراسة الأثـــاث المعدنى دراسة علمية وافية .

وبالاضافه الى ذلك فهناك ملاحظات على هذه الدراسات ، من أبرزها عدم قدرة معديها على تحديد الفترة الزمنية ، وعلى سبيل المثال الاختلاف فـــى تاريخ التحفة فى نطاق القرون العثمانية ، ونسبة أعمال أثاث معدنـــى فارسية ومملوكية وحديثة الى العصر العثمانى .

كما أهمل بعضهم قراءة النصوص الكتابية فى بعض الأعمال ، وجانـــب الصواب آخرين فى قراءة نصوص أعمال أخرى ، وفضلا عن ذلك فقد خلطوا بيـــن أنواع الأثاث المعدنى ، ولم يفصلوها عن بعضها ، رغم وضوح وظيفة كل نوع ، كما هو واضح فى اعتبارهم الشمعدان ثريا أو مبخرة ، وكذلك القدر طستا ، والتفسيرة مبخرة أو قمقما ، والمغراف طاسة ، والكوز بطة .

وأيضا لم يراع معدو هذه الدراسات المستوى الفنى للتحفة ، حيـــث أوردوا أعمال أثاث معدنى لاترقى لمستوى عال يمكن أن يغرى الباحثيـــن بالدراسة ، أضف الى ذلك أن معظم التحف المنشورة قد تكرر ورودها فـــى أكثر من بحث رغم عدم أهميتها .

وقد تمكنت ـ بفضل الله عز وجل ـ من معالجة أوجه القصور ، ســـواء فيما يتعلق بما سبق توضيحه آنفا ، أو بما سأبينه فى مواضعه من هـــذا

البحث ، مما لايتسع المجال لذكره فى هذه المقدمة ٠

كما استطعت أن أزيل الغموض الذى اكتنف هذا الموضوع طوال الحقبة الماضية ، وخرجت فى نهاية المطاف ببحث متكامل عن الأوانى والأدوات المعدنية يعد — فيما أعلم — الأول من نوعه فى مثل هذا المجال من الأعمال المعدنية٠

وفيما يتعلق بالمصادر والمراجع فقد أفدت مما أسهم فى بناء هذا الموضوع ، بشكل مباشر ، حيث أفدت — بصفة رئيسة من ثلاثة مصادر فى مجال الصناعة جرى تأليفها فى أواخر العصر العثمانى ، وفى مقدمتها : الدر المكنون فى الصنائع والفنون لجرجس طنوس عون[(١)] ، ومنتهى المنافع فى أنواع الصنائع لرشيد أفندى غازى[(٢)] ، ومجمع البدائع فى الفنون والصنائع لعبد المنعم المليجى النقيب ٠[(٣)]

واستعنت أيضا ببعض المراجع الحديثة ، ومن أهمها فنون أشغال المعادن والتحف للدكتور محمد أحمد زهران[(٤)] ، وتطور الأعمال المعدنية الاسلامية حتى نهاية العصر السلجوقى للدكتور أولكر أرقينصوى[(٥)] ، أما فيما يتصل بالألقاب ، فقد أفدت من مؤلفي أستاذى الاستاذ الدكتور حسن الباشا ٠[(٦)]

---

(١) الدر المكنون فى الصنائع والفنون ،طبعة ١٨٧٣م ،مطبعة الامريكان ،بيروت ٠

(٢) منتهى المنافع فى أنواع الصنائع ،طبعة ١٣١٣هـ/١٨٩٦م ،المطبعة الأدبية ٠

(٣) مجمع البدائع فى الفنون والصنائع ،(جزءان) ، طبعة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م ،مطبعة التوفيق بمصر ٠

(٤) فنون أشغال المعادن والتحف (سمكرة — تطويع — مينا — لحامات — تلوين) الطبعة الأولى ١٩٦٥ م ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة٠

(٥) Ülker Erginsoy : Islam Maden Sanatinin Gelişmesi(Başlangicindan Anadolu Selcuklularnin Sonuna Kadar),Kültür Bakanliği Yayinlari : 265, Türk Sanat Eserleri-Dizisi:4,Istanbul,1978.

(٦) (أ) الالقاب الاسلاميه فى التاريخ والوثائق والآثار ،طبعة ١٩٧٨م ،دار النهضة العربية ، القاهرة ٠

(ب) الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، (ثلاثة أجزاء) ، الأول طبع سنة ١٩٦٥م ،والثانى والثالث فى عام ١٩٦٦م ، وذلك بدار النهضة العربية فى القاهرة ٠

وقد تكونت الدراسة من مقدمة ، وأربعة أبواب منتهية بخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع والملاحق • ففى المقدمة تعرضت لأهمية هذا الموضوع، وأسباب اختياره ، ومراحل جمع المادة العلمية ، ثم انتقلت الى الجانب النقدى لأهم مصادر البحث ومراجعه ، ومدى الافادة منها •

أما الباب الأول فقد أفردته للصناعة ، واشتمل على ثلاثة فصول ، اختص الأول منها بالمعادن ومراكز الصناعة ، وتناولت فيه أنواع المعادن ، ومدن الصناعة ، وأماكن الورش بها ، وماتضمه هذه الورش من الآت وعدد • والثانى جُعِلَ لطرق التشكيل ، أما الفصل الثالث فتطرقت فيه لأساليب تنفيذ الكتابات والزخارف •

وبالنسبه للباب الثانى الذى خصصته للتصميم وصلته بالوظيفة ، فقد قسمته الى ثلاثة فصول ، الأول لأوانى وأدوات المطبخ ، والثانى لوسائل الاضاءة والتدفئة والحفظ والراحة ، والثالث لأدوات التطيب والنظافة والزينة •

وقد راعيت فى تقسيم هذا الباب الوحدة الموضوعية بين أنواع الأثاث المعدنى ما أمكننى ذلك ، وتم فيه أيضا استعراض مفصل لكافة التطورات التى طرأت على الأثاث المعدنى فى العصر العثمانى ، مع عقد مقارنة لأشكال بعض أنواعه قبل العصر العثمانى •

والباب الثالث أفردته للكتابات ، وقمت بتقسيمه الى ثلاثة فصول، الأول عبارة عن عرض تاريخي للنقوش الكتابية المسجلة بالأثاث المعدنى العثمانى ، مع بياناتها ، وترجمة ماكتب بلغة غير عربية ، واجراء التصويبات اللازمة • وبحث الفصل الثانى فى مضمون هذه النقوش ، أما الثالث فيتعلق بالتحليل الفنى ، حيث تطرقت فيه لأنواع الخطوط المنفذة بالأثاث ، وأشكال حروفها ، وبيان بالتوقيعات ، وقواعد الكتابة ، ثم التقويم الأدبى للنصوص •

وفى الباب الرابع الذى يبحث فى الزخرفة ، جرى تقسيمه الى ثلاثة

فصول ، الأول للزخارف النباتية ،والثانى للزخارف الهندسية ،والثالث للزخارف الحيوانية • وقد حللت فى هذا الباب العناصر الزخرفية الممثلة بالأثاث ، من حيث أهميتها فى الفن العثمانى ، وتنوع أشكالها بالمقارنة مع أشكالها قبل ذلك فى الطرز الفنيه الأخرى - ان وجد - •

وختمت الرسالة بالنتائج التى توصلت اليها من خلال دراستى لهذا الموضوع، ثم اتبعتها بقائمة المصادر والمراجع التى اعتمدت عليها ،والملاحق •

ونظرا لاعتماد البحث على اللوحات والأشكال ، فقد أفردت لذلك مجلدا خاصا ضم (٤١٦) تحفه ، منها (٢٨٢) لم يسبق نشرها ، و (١٤) سبق نشرها ، ولكنها لم تدرس و (١١٥) أجريت عليها دراسات غير وافية •

أما الأشكال فبلغ عددها (٧١٨) شكلا ، منها (٥٥) للصناعة ، و (٤٠٩) للتصميم ، و (٨٠) للنقوش ،و (١٧٤) لأشكال الزخارف •

وقد بني اختيارى لأعمال الأثاث المعدنى العثمانى على جملة أمور منها : نوع العمل ، والتصميم العام ، وطرق التشكيل ، وأساليب التنفيذ ، والكتابات ، والزخارف ، ونوع المعدن ، والفترة التاريخية ، والمكان الذى توجد فيه التحفة ، آخذا فى الاعتبار القيمة الفنية للتحفة قدر الامكان •

ونظرا لاشتمال البحث على عدد كبير من الألفاظ والمصطلحات فقد أفردت لذلك معجما خاصا فى آخر البحث ،حيث قمت بترتيبه أبجديا مع تعريف موجز لكل لفظ أو مصطلح ،كما قمت أيضا بعمل عدة معاجم وجداول متصلة بالموضوع•

وختاما فاننى لست بحاجة الى تعداد الصعوبات التى واجهتها ،سواء فى جمع المادة ،أو الترجمة من لغات عديدة تربوا على سبع ، أو من حيث عرض الموضوع ،وغير ذلك مما يعرفه المتخصصون فى هذا الميدان •

ولست بمدع بلوغ الكمال ،فذلك من صفات الله سبحانه وتعالى ،ولكن حسبى أننى بذلت غاية الجهد والطاقة •

ولايسعنى - وقد من الله سبحانه وتعالى على باتمام هذا البحث - الا أن أتضرع اليه جلت قدرته أن يكتب لهذا العمل الافادة ،وحسن العاقبة ،وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ،وسلام على المرسلين ،والله الموفق،وهو الهادى الى الصراط المستقيم •

الباب الأول

الصناعة

الفصل الأول

المعادن في مراكز الصناعة

سأتناول فى هذا الفصل أنواع المعادن التى صنعت الأوانى والأدوات المعدنية منها ، مع الاشارة الى المناجم التى تستخرج منها هذه الخامات ، ثم أتعرض لأهم مدن الصناعة ، مبينا مواقع الورش بها ، وماتشتمل عليه هذه الورش من آلات وعدد .

أولا : أنواع المعادن :

وتنقسم الى نوعين (فلزات) ، وأحجار كريمة .

(١) الفلزات :

ويأتى فى مقدمتها النحاس الذى استخدم على نطاق واسع فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية مما يدل على وفرته ، حيث انتشرت مناجمه بصفة رئيسة فى مواقع كثيرة من الأناضول ، وبالتحديد فى أرغانى وديار بكر، اللتين اشتهرتا بوجود مناجم النحاس بهما ، حيث أستخرجت هذه الخامة من مناجمهما بكميات كبيرة .[١]

وتلى أرغانى وديار بكر فى الأهمية مناطق كبان ، وآق داغ ، وكرة النحاس ، وكولك بوغازى ، وعنبر قايا ، وكراتوفا ، وجبل قوزلى[٢] ، وكورا ، وقسطمونى ، وأنجانى ، ومادن ، وكانت مدينة طوقات المركز الرئيسى لصهر النحاس[٣] .

أما فى مصر فيوجد النحاس فى الصحراء الشرقية على ساحل البحر الأحمر فى منطقة أم سميدكى جنوب القصير ، وبجمسة بالقرب من الغردقة ، وفى شبه جزيرة سيناء[٤] ، وخاصة فى جبال العقبة ووادى موسى والعريش[٥] ،

---

(١) T.Esnaf : op. Cit, p.30, Fulya Budur: A.E.S.11.

(٢) دفتر رقم (٣٥) ،ضمن دفاتر الاملاك الوطنية المحفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء فى استانبول .

(٣) T.Esnaf : op.cit. , p. 31 .

(٤) محمد فهيم :ثروتنا المعدنية ،ص ١٩١ ،سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٩٤) أول أكتوبر سنة ١٩٦٣م ، اصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومى بجمهورية مصر العربية ،الناشر : دار القلم ، القاهرة .

(٥) وثيقة رقم (٣٤٥) المؤرخة فى ٢٤ جمادى الأولى سنة ١٢٦١هـ (ماليه /٢ أوامر) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

كما انتشرت مناجم النحاس شرقي أسوان[1] وبالذات فى جبل العطوي،وأبوسويل، والدراهيب [٢].

ويبدو أن الكميات المستخرجة من هذه المناجم لاتفى بحاجة السوق المصرية ، بدليل استيرادهم له من أوربا وتركيا ، كما نصت على ذلك المصادر ، استنادا على سجلات الجمارك ، حيث أشار بعضها الى أن قيمة اجمالى مااستوردته مصر من النحاس ومعادن أخرى فى احدى سنوات أواخر القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) بلغ ستة وثلاثين مليون بارة .[٣]

وعلى سبيل المثال فقد استوردت مصر فى الفترة من ١١٩٠ - ١١٩٢ هـ / ١٧٧٥ - ١٧٧٦ م نحاس أصفر من أوربا عشرة صناديق وخمسة وخمسين قنطارا ومن تركيا سبعة وثلاثين ألفا ومائتين وسبعين أقه ، كما استوردت من تركيا نحاسا قديما بلغ مائة وسبعة وأربعين ألفا وسبعمائة وثمانية وثلاثين أقة ، ولم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل استوردت أوان نحاسية مصنوعة فى تركيا بلغ وزنها ثمانية وأربعين الفا وأربعمائة وثلاثين أقة[٤].

أما بالنسبة لاسعار النحاس فمن حسن الحظ اننا نملك بيانا بذلك يرجع لفترات مختلفة من التاريخ العثمانى ، حيث بلغ سعر كتل فلزات النحاس التى كانت تستوردها مصر - على أساس سعر المدين والوحدة بالرطل - فيما بين ١٠١٢ - ١٠٤٢ هـ / ١٦٣٠ - ١٦٣٢ م (ار٢٠) ،و ١٠٩٨ - ١٠٩٩ هـ / ١٦٨٦ - ١٦٨٧ م (٦ر٢١) ، وفيما بين ١١١٢ - ١١٣١هـ/١٧٠٠ - ١٧١٨م (٦ر١٤) ، و ١١٩٧ - ١٢٠٠ هـ / ١٧٨٢ - ١٧٨٥ م (٤ر١٠) ، أما فى سنة ١٢١٣هـ/ ١٧٩٨ م فقد كان السعر (٤ر١٢).[٥]

---

(١) وثيقة رقم (٧٦ ورقة ١٠٠٥) المؤرخة فى ١٤ رمضان سنة ١٢٦٦هـ(دفتر ٤٦ معية عربى) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢) جمال حمدان : شخصية مصر (دراسة فى عبقرية المكان) ،٨٨٦/٣،طبعة ١٩٨٤ م ،عالم الكتب ،القاهرة .

(٣) محمد سميح عافيه : التعدين فى مصر قديما وحديثا ،ص ٣١٤ ،طبعة ١٩٨٥ م ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٤) علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر،٣٢٦/٤ - ٣٣٥ . ترجمة زهير الشايب ، الطبعة الأولى ،الناشر : مكتبة الخانجى ، القاهرة .

(٥) محمد سميح عافيه : ن . م . س ، ص ٣١٤ .

ويعتبر النحاس من أقدم أنواع المعادن اكتشافا واستخداما ، وربما يرجع ذلك للونه المميز وسهولة استخلاصه من خاماته [١] ، وقابليته للطرق والتشكيل [٢] ، ولذلك يعد من أنسب الأنواع للأثاث .

ونظرا لقابلية النحاس للتأكسد وخاصة في المناطق التى تتميز بهوائها الرطب ، بما من شأنه تكون طبقة سامة ذات لون أخضر أو أزرق، فقد استوجب هذا الأمر من الصناع العمل على طلاء الأوانى النحاسية المعدة للأكل والشرب بطبقة من القصدير لتحول دون تأكسد الاناء [٣] .

وهذا المعدن على ثلاثة أنواع هى النحاس الأحمر ، والنحاس الاصفر ، ومايعرف بالمعدن الذهبى . وأشهر هذه الأنواع استخداما بالأوانى المعدنية الأحمر والأصفر ، حيث يسهل تشكيل الأول بأدوات القطع ، كما يمكن لحامه ، علاوة على تميزه بالطراوة ، كما يسهل تشكيله بالطرق والضغط ، ويمكن سحبه الى اسلاك رفيعة جدا يصل قطرها الى ٠٫٢٥ مم ، كما يمكن درفلته الى الواح رقيقة جدا ، ويعتبر أكثر ملائمه لعملية التخمير ، وهذا النوع موصل جيد للحرارة والكهرباء [٤] .

أما النوع الثانى فكان أكثر استخداما بالأوانى المعدنية فى العصر العثمانى ، ويحتوى على حوالى ٣٥٪ من الزنك ، ولذلك يتميز بالليونة ، مما يجعل تشكيله على البارد أكثر سهولة من سابقه ، ولكنه يتعرض للتشقق، اذا تم ثنيه على الساخن . ولزيادة طراوته يتوجب تخميره الى أن يصبح لونه قاتم الحمرة ، ثم يُبَرَّد ببطء ، أو يغمس فى الماء ، ويلزم الاكثار من عملية التخمير ، لأنه يجف بسرعة تحت تأثير عمليات التشغيل [٥] .

---

(١) على زين العابدين : المصاغ الشعبى فى مصر ، ص ٢١٩ ، طبعة ١٩٧٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
(٢) محمد فهيم : ن . م . س ، ص ١١٠ .
(٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٢٠/١ .
(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٣ - ٤ .
(٥) المرجع السابق ، ص ٤

أما الفضة فتأتى فى الدرجة الثانية بعد النحاس من حيث الاستخدام بالأواني المعدنية فى العصر العثمانى ، وتوجد هذه الخامة فى الطبيعة على هيئة فلز خالص أو غير خالص . ففى الحالة الأولى تكون الفضة نقية – على شكل بلورات ابرية ، أو شبكية ، أو سلكية ، أو شجرية ، ونادرا ماتوجد على شكل كتل صغيرة ، أو صفائح رقيقة . أما فى الحالة الثانية فتوجد الفضة بالذهب بنسب مختلفة قد تصل الى درجة كبيرة ، كما توجد فى كبريتيد وكلوريد الفضة ، وتوجد بنسبة قليلة جدا فى خامي الرصاص والنيكل، وبنسب متفاوتة فى النحاس والزنك [١].

وكانت ازمير من المناطق الغنية بهذا النوع من الخامات المعدنية [٢]، وبالنسبة لكبريتيد وكلوريد الفضة فكانت مناجمهما فى المناطق الوسطى والغربية والشمالية والشرقية من الأناضول [٣]، أما فى مصر فلا توجد الفضة بكميات قابلة للاستغلال ، اذ ان ما أكتشف فيها ضئيل جدا لايستحق مايصرف من نفقات على استخراجه [٤] . وقد أكدت هذه الحقيقة وثائق تلك الفترة [٥].

وتنفرد الفضة عن بقية المعادن بمميزات من أهمها الليونة،والقابلية للتمدد [٦]، وعدم التأثر بالماء والهواء ، كما أنها لاتتأكسد اذا سخنت فى الهواء أو فى جو من الأوكسجين [٧]، ومن خصائصها أنها موصل جيد للحرارة والكهرباء [٨].

---

(١) الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ،ص ٣٨٧ – ٣٨٨ ، ترجمة زكى اسكندر ،ومحمد زكريا غنيم ،ومراجعة المرحوم عبدالحميد أحمد ،الطبعة الثالثه ،١٩٤٥ م ،القاهرة .

(٢) T . Esnaf : op.Cit. , p.31.

(٣) Ülker Erginsoy : A.E.S. 10 .

(٤) محمد فهيم : ن . م . س ، ص ١٢١ – ١٢٢ .

(٥) وثيقة رقم (٥٦٩) المؤرخة فى ٨ صفر سنة ١٢٥١ هـ ،بدفتر رقم (٦٢ معية تركى) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٦) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٧ .

(٧) أنور عبدالواحد : قصة المعادن الثمينة ،ص ١١٤ ،سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٩)،١٥ يوليو ١٩٦٣م ،اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(٨) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٧ .

والفضة النقية تسبك عادة مع النحاس ليزيد من صلابتها ، كما تخلط بالذهب لتزيد من صلابته [1] ، واذا اضيف اليها قليل من النحاس فان ذلك يساعد على تخفيض درجة حرارة انصهارها ، ويمنع تكون الفقاعات عند تجمد السبيكة ، ويزيد من صلابتها دون تأثير مادى على لونها أو قابليتها للطرق . [2]

ومما يثير الانتباه كثرة استخدام الفضة فى أعمال الأواني المعدنية بمصر فى أواخر العصر العثمانى رغم عدم توفر هذه الخامة فيها ـ كما أشرنا سابقا ـ .

ويأتى الحديد المطاوع فى المرتبة الثالثة من حيث الاستخدام بالأواني المعدنية العثمانية ، حيث صنعت أغلب الثريات والملاقط والمحامس من الحديد ، أما البرونز والذهب والزنك (التوتيا) فقد استعملت على نطاق ضيق بالمقارنة مع الأنواع الأخرى .

وفيما يتعلق بالقصدير فقد طليت به أغلب الأعمال المعدنية ،وخاصة النحاسية ، نظرا لعدم قابليته للصدأ ، وكانت مناجمه فى تركيا منتشرة فى أنقرة ، واسكي شهر ، وشرقي الأناضول [3] ، وفى مصر تركزت مناجمه بكميات ضئيلة فى الصحراء الشرقية ، إذ استخرج من منطقة جبل الاجلي والمويلحة [4] .

ونظرا لعدم توفره بكثرة فى مصر فقد قامت باستيراده من أوربا ، حيث استوردت فى الفترة من ١١٩٠ - ١١٩٢ هـ / ١٧٧٥ - ١٧٧٦ م أربعمائة وتسعة وأربعين قنطارا واثنتين ومائة بالة [5]

---

(١) أنور عبد الواحد : ن . م . س ، ص ١١٤ .

(٢) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢١٨ .

(٣) T . Esnaf : op. cit., p.32.

(٤) محمد فهيم : ن . م . س ، ص ١٤٤ .

(٥) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٣٢٨/٤-٣٢٩.

وقبل أن أنتقل الى الحديث عن الأحجار الكريمة ، أود الاشارة الى عدة نقاط أراها جديرة بالاهتمام ، الأولى مفادها : أن علماء الحملة الفرنسية ذهبوا الى القول بعدم وجود مناجم فى مصر(١).

وهذا الرأى قد جانبه الصواب ، حيث ان عملية استخراج المعادن كانت حقيقة ماثلة وقت مجيئهم (٢) ، كما نشطت منذ القرن الثالث عشر الهجرى حركة البحث والتنقيب (٣) واستخراج المعادن(٤)، علاوة على ايفاد الطلاب الى أوربا لتعلم أصول هندسة المناجم(٥)، كما أن مصر جلبت خبراء

---

(١) علماء الحملة الفرنسية : ن • م • س ، ٣٥١/٤ •

(٢) محمد يحيى الهاشمى : الزمرد فى مصر ، ص٧٠٣ – ٧٠٤ ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة السادسة ، المجلد العاشر ، الجزء السادس ،الصادر فى شعبان سنة ١٣٧٠ هـ ، الموافق يونيه ١٩٥١ م •

(٣) وثيقة رقم (٩٦) المؤرخة فى٤ محرم سنة١٢٣٨هـ ،بدفتررقم (١١/معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •
وثيقة رقم (٢٥١) المؤرخة فى ٨ ربيع الثانى سنة١٢٣٨هـ ، بدفتر رقم (١١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •
وثيقة رقم (٢٩) المؤرخة فى ٢٠جمادى الأولى سنة١٢٤٨ هـ ، بدفتر رقم (٥١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •
وثيقه رقم (٢٣٤) المؤرخة فى ١٠ محرم سنة ١٢٤٩ هـ ، بدفتر رقم (٥٣/معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •

(٤) وثيقه رقم (٤٨) المؤرخة فى ٨ ربيع الثانى سنة١٢٣٥هـ ،بدفتر رقم (٥/معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •
وثيقة رقم (١٢٩) المؤرخة فى ٣ صفر سنة ١٢٣٧ هـ ، بدفتر رقم (٩/ معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •
وثيقة رقم (٧٦٣) المؤرخة فى ١ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ بدفتر رقم (٤١ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •

(٥) وثيقة رقم (٥٠٧) صفحة ١٦٧ المؤرخة فى ٢٧ ربيع الأول سنة ١٢٤٨هـ بدفتر رقم (٥٣٩ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة •

المناجم من تركيا [١]، وايطاليا [٢]، وفرنسا [٣]، والنمسا [٤]،وبريطانيا [٥]، والمغرب[٦]. وكانت التعليمات تقضى بمد يدالعون والمساعدة للباحثين عن المعادن ، وعدم التعرض لهم [٧].

والنقطة الثانية تتصل بالمملكة العربية السعودية ، اذ على الرغم من أنه جرت بعض المحاولات لاستخراج المعادن من أراضيها [٨]، فان الموانئ الحجازية كانت تستقبل البواخر المحملة بأنواع الخامات المعدنية اللازمة [٩]، كما أن الأعمال المعدنية المتعلقة بالاماكن الدينية كانت ترسل مصنوعة

---

(١) وثيقة رقم (٥١) المؤرخة فى ١٧ محرم سنة ١٢٤٣ هـ بدفتر رقم (١٧ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢) وثيقة رقم (٨٥) المؤرخة فى آخر صفر سنة ١٢٣٦ هـ بدفتر رقم (٦ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣) وثيقة رقم (٦٠ ورقة ١٩) المؤرخة فى ٢ محرم سنة ١٢٤٨هـ بدفتررقم (٧٧٩ / خديوى تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٤) وثيقة رقم (٢٢٠) المؤرخة فى ٣ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ بدفتر رقم (٧٦ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
وثيقة رقم (٧٠٣) المؤرخة فى ٢٩ شوال سنة ١٢٥٢ هـ بدفتر رقم (٧٩ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٥) وثيقة رقم (٤٣٩) المؤرخة فى ٢ رجب سنة ١٢٣٧ هـ بدفتر رقم (٩ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
وثيقة رقم (٧٠ ورقه ٨١) المؤرخة فى ٥ محرم سنة ١٢٨٥هـ بدفتررقم (١٩٢٧ / أوامر) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
وثيقة رقم (٦٠ ورقة ٩٣) المؤرخة فى ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٨٥ هـ بدفتر رقم (٥٧٣ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٦) وثيقة رقم (٣٢٢) المؤرخة فى ٢١ جمادى الثانى سنة ١٣٤٦ هـ بدفتر رقم (٤٢ / معية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٧) وثيقه رقم (١٩١) المؤرخة فى ٦ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ بدفتر رقم (١١/معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .
وثيقة رقم (١٩٦) المؤرخة فى ٧ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ بدفتر رقم (١١ / معية سنية تركى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٨) وثيقة رقم (٢٤٠) ورقة (٦٨٥) المؤرخة فى ٢٥ جمادى الثانى سنة ١٢٦٧ هـ بدفتر رقم (٦١ ح / ٤ مصرى عربى) المحفوظ بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٩) علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٢٨٥/٤ .

جاهزة من تركيا ومصر فى شكل هدايا وهبات[١].

أما النقطة الثالثة فقد لوحظ أن بعض المناجم فى تركيا كانت حكرا على السلطان[٢]، وكان البحث والتنقيب عن المعادن يمنح لأشخاص حقيقيين واعتباريين[٣].

(٢) الأحجار الكريمة :

رصعت الأواني المعدنية العثمانية بأنواع مختلفة من الأحجار[٤]، وبخاصة

---

(١) وثيقه رقم (٢/٢ ك - ٥٠) مجموعة الوثائق التركية المحفوظة فى دارة الملك عبدالعزيز بالرياض ، وأيضا أيوب صبرى : مرآة الحرمين، ٦١٨/٥ - ٦١٣ ، الطبعه الأولى ، ١٣٠٤ هـ ، القسطنطينية .

(٢) دفتر رقم (٦٦) ضمن دفاتر مختلفة ومتنوعة محفوظة فى ارشيف رئاسة الوزراء باستانبول ، وأيضا: T . Esnaf: op.Cit. , p.31

(٣) للاطلاع على تفاصيل الاتفاقات المعقودة فى هذا الشأن أنظر : دفاتر الامتياز رقم (١ - ٥) ، المحفوظة فى أرشيف رئاسة الوزراء باستانبول .
وأيضا : اسماعيل صدقى باشا : المعادن فى البلاد المصرية ، ص ٣٧٥-٣٧٦ ، مقال بمجلة رعمسيس ، المجلد الحادى عشر ، الجزء الأول ، سنة ١٩٢٢ م ، القاهرة .

(٤) تعرف الأحجار غير المقطوعة باسم الأحجار الكريمة ، أما اذا قطعت الى أوجه مصقولة فتسمى (جوهرا) ، ومع ذلك فقد اصطلح على تسميتها فى المرحلتين أحجارا كريمة ، وقد صنفت الأحجار الكريمة الى نوعين ، أحجار ثمينة أو نفيسة ، أو نبيلة ، مثل الالماس ، والياقوت والزمرد .. ، وأحجار نصف ثمينة ، أو غير ثمينة ، أو غير نفيسة . ويجب أن تتوفر فى الأحجار الكريمة خواص من أهمها لون جذاب ، وبريق ناصع ، وتفوق ضوئي عال ، وصلادة قوية مقاومة للتآكل ، وسهولة الحمل ، والندرة ، وليس شرطا أن تتوفر هذه الخواص مجتمعة فى حجر كريم واحد ، بل تعزى قيمته الى خاصية واحدة فقط .

* عبدالرحمن زكى : الاحجار الكريمة فى الفن والتاريخ ، ص ١٧ - ٢٦ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (١٠٨) ، أول مايو ١٩٦٤ م ، اصدار المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومى بجمهورية مصر العربية ، توزيع دار القلم ، القاهرة .

* على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

فى تركيا ، ومن هذه الاحجار الألماس أو الماس[١] ، الذى يعد سيد الأحجار الكريمة وأصلبها[٢] ، كما يمتاز ببريقه الشديد ، نظرا لتراص ذرات الكربون المكونة له ، ويرجع جماله الى قوة كسره للضوء عند احتراقه له ، وشدة تشتيته له ، ولذلك ارتبط استخدامه بصفة رئيسة بالحلي وأدوات الزينة.[٣]

ويتميز الألماس بألوانه المتعددة ، ويوجد بكثرة فى الهند ، ومقدونيا ، وقبرص[٤] ، والبرازيل ، وجنوب أفريقيا ، ويوجد الماس فى الرواسب الطميية ، كما عثر عليه مختلطا بالحجر الرملى ، ورمال وجراول قيعان الأنهار ، وفى الشيست المحول.[٥]

وهناك طريقتان يعرف بواسطتهما الماس الحقيقى من المزيف ، أولاهما عن طريق احضار ورقة قرطاسية ، واحداث ثقب صغير فى موضع ما منها ، ثم تمسك الماسة فى يد ، والورقة المثقوبة فى اليد الأخرى ، بحيث توضع الماسة خلف الورقة مما يقابل الثقب ، وينظر الى الماسة من خلاله ،فاذا رأى الثقب كما هو فالماس حقيقي ، أما اذا ظهر له ثقبان فيعنى ذلك أنه تقليد،والثانية يقوم الانسان بوضع اصبعه خلف الماسة ،وينظر اليه بواسطة بللور صاف ، فاذا ظهرت المسامات فهو غير حقيقي ، والعكس صحيح.[٦]

---

(١) الألماس أو الماس من الكلمة اليونانية (أدماس) المكونة من مقطعين ، نفى (ﺣ) ، وفعل (ἀδάμας) الذى يعنى كسروقهر، وكأنهم بذلك أرادوا الدلالة على خاصيته العظمى ، أى أنه الحجر الذى لايقهر ، وقد انتقلت هذه اللفظة الى العربية ،مع ابدال الدال لاما.

* أحمد بن يوسف التيفاشى : أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار ، ص ٢٦٥ ، حققه وعلق عليه محمد يوسف حسن ومحمود بسيونى خفاجى ، سلسلة الجيولوجيا عند العرب رقم (١) ،طبعة ١٩٧٧م ،مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.

(٢) عبد الرحمن زكى : ن.م.س ، ص ٦٠.

(٣) محمود على صالح :الماس وصف وتقييم ،ص٨-٩سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٢٨١).

(٤) محمد ابراهيم ساعد الأنصارى السنجارى المعروف بابن الأكفانى : نخب الذخائر فى أحوال الجواهر ،ص ٢٠ - ٢١ ،طبعة عالم الكتب ، القاهرة.

(٥) محمود على صالح : ن.م.س ، ص ٢٩.

(٦) رشيد أفندى غازى : ن.م.س ، ص ١٥٧.

أما الزمرد فينتمى لفصيلة حجر البريل ، ويعد أرقى أنواع هـــذه الفصيلة ، ويطغى على الزمرد طابع الخضرة بدرجاتها الأخضر ، والريحاني ، والسلقي ، والصابوني [١]، ويرجع لونه الأخضر البديع الى وجود كمية من أكسيدي الحديد والكروم [٢].

ويتميز الزمرد برونقه ، واشعاعه ، كما لايشوبه سواد ، أو صفرة ، أو بقع ، أو أحجار ، أو عروق بيضاء [٣]، ومن أهم مناجم الزمرد فى العالم سلسلة جبال الصحراء الشرقية المحصورة بين البحر الاحمر ونهر النيل فـــى صخور الشيست الميكائى ، ولاتزال بعض مناجم هذه المنطقة تنتج الزمرد حتى اليوم [٤].

وقد أوردت المصادر التاريخية أنه فى القرن الثانى عشر الهجـــرى (الثامن عشر الميلادى) اختص الأمير على بك الجرجاوى بالصعود الى مناجـم الزمرد فى الصعيد فى كل عام ، واستخراجه من مناجمه ، ثم يصقله بواسطة الخبراء الذين استقدمهم من استانبول ، وبلاد الفرنجة ، وهؤلاء الصنــاع يعملون بصفة مستمرة ، وقد اعتاد على بك على تقديم بعض هذا الزمرد فـــى مختلف المناسبات هدايا الى الدولة العثمانية ، وولاة مصر ، والمقربين، فضلا عن بيع الزمرد خاما ومصقولا الى تجار الأفرنج بما قيمته ألف كيــس ، ولما توفى على بك خلفه فى استخراج الزمرد من مناجم مصر محمد بك الجرجاوى، ولم يسمع بعده أن أحدا استخرج الزمرد من منجمه علنا [٥]

---

(١) عبد الرحمن زكى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٩٠ ٠

(٢) رشيد أفندى غازى : ن ٠ م ٠ س ، ٧٤٨ ٠

(٣) محمد بن ابراهيم المعروف بابن الأكفانى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٤٨ ٠

(٤) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٥٤ ٠

(٥) حمزة طاهر : الزمرد فى مناجم الصعيد ، ص ٧٣٦ – ٧٣٧ ، مقال بمجلة الكتاب ، المجلد الثانى عشر ، السنة الثالثة ، الجزء الاول، رمضان ١٣٧٢ هـ الموافق يونيه ١٩٥٣ م ، نقلا عن المؤرخ التركى نعيم فـــى كتابه عن تاريخ الدولة العثمانية ٠

كما جرت فى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) عدة محاولات لاستخراج الزمرد ، ولكن الوثائق التى اطلعت عليها لم توضح هل استخرج الزمرد أم لا ؟ [١].

والزمرد الصعيدى أخضر ، لونه ذبابي ممزوج بالخضرة الريحانية ، والصفرة الذهبية الخالصة ، وبداخله لمعة وضاءة ، فاذا أخذت قطعة منه وقلبتها فكأن بداخلها ضوء سائلا يسيل من جهة الى أخرى ، والزمرد الصعيدى ذو بريق وشفافية لاتشبه البللور فى الصفاء ، لأن أجزاءه معتمة وقاتمة ، حيث لايرى أحد جوانبه من الجانب الآخر.[٢]

كما رصعت الأواني المعدنية العثمانية بالزبرجد[٣] وقد أورده كثير من اللغويين على أنه الزمرد[٤] ، أما علماء الجواهر العرب فلم يفرقوا بينهما ، وذلك بخلاف أهل الصنعة المحدثين الذين استطاعوا أن يميزوا بينهما[٥] ، ويذكر ابن الأكفانى أن الزبرجد صنف واحد فستقي اللون ، شفاف وسريع الانطفاء لرخاوته[٦] ، بينما يشيرالتيفاشى الىأنه أخضر مغلوق اللون ، ومنه الأخضر الفاتح ،والمعتدل الخضرة ،وحسن المائية ، رقيق المستشف ، ينفذه البصر بسرعة وهذا أجود أنواعه[٧] ،وأشار رشيد أفندى غازى أن الوان الزبرجد كثيرة أشهرها الأخضر ، وهو المصري ،والأصفر القبرصي[٨].

---

(١) وثيقة رقم (٧٥٦ ورقة ١١٦٩) المؤرخة فى ١٩ شوال سنة ١٢٦٦هـ،بدفتر رقم (٤٦ / معية عربى) المحفوظة فى دار الوثائق القوميةبالقاهرة .

(٢) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ٩٥ .

(٣) وثيقة رقم (ب / ٢٥ / ٩٥٥) المؤرخة فى ١١ شعبان ١٠٩١هـ،ووثيقة رقم (د / ٢٥ / ج / ى / ٨٤) المؤرخة فى ١١٧٤ هـ ، المحفوظتين فى أرشيف طوب قابى سراى . ، وأنظر لوحة رقم (٣١٧) من هذه الرسالة .

(٤) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٥٥ .

(٥) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١١٦ .

(٦) محمد بن ابراهيم ابن الأكفانى : ن . م . س ، ص ٥٣ .

(٧) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٩٣ – ٩٤ .

(٨) رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ٧٤٩ .

ويوجد الزبرجد فى كل أنواع الصخور القاعدية وفوق القاعدية ، ولكن الأنواع الجيدة يكاد يقتصر وجودها فى صخور الدونايت بجزيرة سان جون " ماريوحنا " فى البحر الأحمر ، وهذا المكان هو الوحيد فى العالم الذى توجد به بللورات من الحجم الكبير الذى يسمح باستخدامها فى أغراض الحلي، وكانت هذه الجزيرة تحت حراسة مشددة من قبل خديوي مصر الذى كان يحتكرها لنفسه [١] ، ثم أعطى امتيازها لشركة، ولكنها لم تستخرج شيئا من هذا الحجر منذ سنة ١٣٣٣ هـ / ١٩١٤ م [٢] ، كما يوجد الزبرجد فى منطقة جبل زبارة جنوب القصير فى صخور الشيست الميكائى [٣] ، وعلى الضفة الغربية للنيل بالقرب من طهطا [٤] ، وبقبرص [٥] ، وببورما ، وسيلان ، وكو ينسلاند ، والبرازيل، ونيومكسيكو ، وأريزونا ، حيث يعثر عليه مختلطا بالرمال . [٦]

كما رصعت الأوانى المعدنية فى العصر العثمانى بحجر الفيروز أو الفيروزج [٧] ، ويعرف عند الأوربيين باسم " تركواز " ، وهو لفظ مشتق من الكلمة الفرنسية التى تعنى " تركى " ، لأن هذا الحجر كان يجلب الى الأسواق الأوربية عن طريق تركيا [٨] .

ويتركب الفيروز من فوسفات الألمنيوم المائية مخلوطة بكمية صغيرة من أحد مركبات النحاس ، ويوجد هذا الحجر على شكل كتل معتمة فى عروق الصخر الأصلى ، ولون الفيروز المثالى ماكان أزرق سماويا [٩] ، حيث يتميز

---

(١) احمد بن يوسف التيفاشى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٥٥ – ٢٥٦ ٠
(٢) اسماعيل صدقى باشا : ن ٠ م ٠ س ، ص ٣٩٣ ٠
(٣) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٥٦ ٠
(٤) كلوت بك : لمحة عامة الى مصر ، ١٣٨/١ ، ترجمة محمد مسعود ، الطبعة الثانية ١٩٨١ م ، دار الموقف العربى ، القاهرة ٠
(٥) رشيد أفندى غازى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٧٤٩ ٠
(٦) عبد الرحمن زكى : ن ٠ م ٠ س ، ص ١١٩ ٠
(٧) انظر لوحة رقم (٣١٧) من هذه الرسالة ٠
(٨) على زين العابدين : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٢٩ ٠
(٩) الفريد لوكاس : ن ٠ م ٠ س ، ص ٦٤٥ – ٦٤٦ ٠

بصفاء لونه ، وشدة صقله ، واستواء صبغه ، وأكثر مايكون فصوصا [١]،ولكن يغلب اللون الأزرق الضارب الى الخضرة على معظم أحجاره[٢].

وتعزى قيمة الفيروز الى لونه ، وعلى ذلك تختلف قيمته تبعا للونه ، ولكن تفضل منه الألوان الزرقاء الغامقة الممزوجة بخضرة بسيطة ، أما بعض المعجبين بالفيروز فيفضلون النوع الأزرق المخضر ، ويحصل على هذا اللون بمضى الوقت ، وهو غير شفاف [٣]. ويصفو لون حجر الفيروز بصفاء الجو ، ويكدر مع كدرته ، كما يفسد لونه كل من الدهن والعرق والمسك[٤].

وأجود أنواع الفيروز ماكان يجلب من خراسان ، وجبال فارس[٥]، أما المصرى فيعتقد أن مناجمه فى المغارة ، وسرابيط الخادم ، وأم بجمة ، كما توجد مناطق الفيروز على امتداد الساحل الجنوبى الغربى لشبه جزيرة سيناء ، على خليج السويس.[٦]

أما اللازورد فهو حجر ذو لون أزرق قاتم ،به نقط،أو بقع،أو عروق بيضاء ، وأحيانا حبيبات صفراء اللون براقة من كبريتيد الحديد[٧]،ويتميز هذا الحجر الكريم بالرخاوة والرطوبة ، وأجوده ماكان شديد الاشراق ،أما أصفى ألوانه فالأزرق السماوى الذى يميل الى اللون الكحلى[٨]، ويتركب اللازورد من سليكات الألمنيوم ، والصوديوم ، مع كبريتور الصوديوم[٩].

وكان اللازورد يجلب من جبل بطخارستان ، فى موضع يسمى جستان من أرض فارس ، بالقرب من تخوم أرمينية[١٠]، ومن مواطنه أيضا الأناضول[١١].

(١) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ١٤٣ .
(٢) الفريد لوكاس : ن . م . س . ص ٦٤٦ .
(٣) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١٢٤ – ١٢٥ .
(٤) احمد بن يوسف التيفاشى ن . م . س . ص ١٤٣.
(٥) رشيد أفندى غازى: ن . م . س . ص ٧٥٢ .
(٦) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٧٩ .
(٧) الفريد لوكاس : ن . م . س ، ص ٦٤٠ .
(٨) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ١٦٨ – ١٦٩ .
(٩) الفريد لوكاس : ن . م . س ، ص ٦٤٠ .
(١٠) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ١٦٨ .
(١١) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١٣٠ .

كما رصعت الأواني المعدنية فى العصر العثمانى بحجر الياقوت[١]،ومن أسمائه الجوهر والكبريت والعسجد فى بعض اللغات[٢] ، وهو على أربعة أصناف:الأحمر وهو أعلاها رتبة وأغلاها قيمة ، ثم الأصفر ، والأزرق ،فالأبيض[٣]، ويندرج تحت كل نوع من هذه الأنواع أصناف أخرى[٤].

والياقوت أصلب الجواهر ولايخدشه الا الماس ، وهو أشدهاطلاية[٥]ولذلك يعد أنفس الأحجار الكريمه وأغلاها على الاطلاق[٦] ، حيث يتميز باشعاعه ، وعدم تكلسه ، وصبره على النار ، وبرودته بسرعة اذا أخرج منها[٧] .

وأشهر مناجم الياقوت توجد ببورما العليا ، وفى بنجوك وفى سيام ، وكذلك كشمير وسيلان بنواحى بالانجودا وراتنايورا ، وأيضا بأفغانستان والصين وبعض أقاليم الهند ، وجبال أورال ، وكوينسلاند . كما يوجد فى الولايات المتحدة الأمريكية ، فى الصخور المتبلورة ، بشمال كارولينا ، وفى أعالى نهر ميسورى بالقرب من هيلينا ومونتانا[٨].

---

(١) انظر لوحة (٢٠٥) من هذه الرسالة .

(٢) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٦٠ .

(٣) محمد بن ابراهيم بن ساعد الأنصارى السنجارى المعروف بابن الأكفانى: ن . م . س ، ص ٢ .

(٤) لمزيد من الاطلاع انظر :
أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٥) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ٨٤ .

(٦) أبو الريحان محمد بن أحمد البيرونى : الجماهر فى معرفة الجواهر: ص ٣٢ ، طبعة عالم الكتب ، بيروت ، وتوزيع مكتبة المتنبى بالقاهرة ومكتبة سعد الدين بدمشق .

(٧) أحمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص٧١.

(٨) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ٨٦ - ٨٧ .

وأخيرا استخدم البللور الصخرى بصفة خاصة فى القناديل التى يرجع تاريخها لأواخر العصر العثمانى[١]، نظرا لما يتمتع به هذا الحجر من قدرة فائقة على تشتيت الضوء ، وتحليله الى ألوان الطيف ، لشفافيته الشديدة جدا ، وميل أسطحه البللورية بعضها على بعض فى زوايا تسمح بتحليل الضوء . ومما يدل على ذلك أن عمليات قطعه فى بعض مناطقه كانت تتم بالليل ، لأن أشعته تحول دون ذلك فى النهار[٢].

وينقسم البللور الصخرى الى فصيلتين : متبلورة ، وغير متبلورة ، كما يوجد فى معظم أنواع الصخور ، ويكثر فى الرمال ، وبللوراته سداسية ، ويندر وجودها على شكل هرمي[٣]، وأفضل الأنواع ماتم استخراجه من باطن الأرض ، حيث يكون صلبا ، ساطع البياض ، كثير المائية .[٤]

وتوجد أرقى أنواعه بالحجاز ، وأدناها جودة فى الصين[٥]، وبالقرب من مراكش بالمغرب ، وبارمينية ، وسرنديب ، وجزر الزنج ، وبلاد الفرنجة ، وكشمير ، ونواحى بذخشان ، وبدليس[٦].

ثانيا : مدن الصناعة :

اشارت المصادر التاريخية المعاصرة الى أن كل مدينة من مدن الولايات العثمانية لاتخلوا من وجود (ورش) لصناعة الأوانى المعدنية بها ،مع التنويه الى أهمية مدينتي استانبول ، والقاهرة بين هذه المدن.[٧]

---

(١) انظر لوحه رقم (٢٩٤) من هذه الرسالة.

(٢) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ،ص ٢٠٢ ، وص ٢٧٤ .

(٣) عبدالرحمن زكى : ن . م . س ، ص ١٠٧ – ١٠٩ .

(٤) محمد بن ابراهيم الأكفانى : ن . م . س ، ص ٦٦ .

(٥) احمد بن يوسف التيفاشى : ن . م . س ، ص ٢٠١ .

(٦) محمد بن ابراهيم الاكفانى : ن . م . س ، ص ٦٣ – ٦٥ .

(٧) Evlîya Çelebi : Seyahat namesî , S.95 ve G.9, S.118. uçdal Neşriyat , Istanbul ,1966.

علماء الحملة الفرنسية : ن . م . س ، ٢١٦/٤ .

ولذلك سوف يقتصر حديثى على هاتين المدينتين باعتبارهما الأكثر شهرة فى هذا المجال ، فبالنسبة لاستانبول ، فكما هو معروف أن العثمانيين أتخذوها عاصمة لدولتهم بعد فتحهم لها فى سنة ٨٥٧ هـ / ١٤٥٣ م ، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت العاصمة السياسية والصناعية للدولة العثمانية .

وقد تركزت (ورش) صناعة الأثاث المعدنى فى هذه المدينة بحي السليمانية ، وبالتحديد حول جامع السليمانية ، ولاتزال هذه الورش موجودة الى يومنا هذا ، وخاصة فى الطريق المجاور لضريح المعمار سنان(١)، كما تركزت أيضا فى حي جلاطة (Galata)(٢).

وأيضا كان فى استانبول وحدها حوالي عشرون دارا لصناعة أوانى الفضة، ومعمل واحد للأسلاك الذهبية ، وكان اذا ماأنيط بهذه الورش صنع أعمال أثاث معدنى خاصة بالسلاطين فانها ترسل الى مكتب الختم المجاور لمصنع الصاغة ، لدمغها بالتوقيع السلطانى (الطغراء) هذا خلاف المعامل،ودار السباكين(٣).

أما القاهرة فلا ينكر الدور الهام الذى اضطلعت به فى ميدان صناعة الأثاث المعدنى ، ـ وخاصة المكفت ـ فى العصر المملوكى ، حيث كانت مرتعا خصبا لصناعته خلال تلك الفترة ، وعدت منتجاتها قمة ماوصل اليه صناع الأثاث المعدنى فى العصر الاسلامى بعد الموصل فى عصر السلاجقة .

وقد أثار أغلب الباحثين المحدثين قضية نقل السلطان سليم لمهرة صناع القاهرة الى استانبول ، معتبرين هذا التصرف نكسة كبيرة حلت بالقاهرة ، أدت الى تدهورها الصناعى .

---

(١) Gündağ Kaya Oğlu : Mangallar , S.21.

(٢) Celâl Esad Arseven : op.Cit., p. 136.

(٣) برنارد لويس : استنبول وحضارة الخلافة الاسلامية ، ص ١٤٧ ، ١٤٩، ١٥٨، ترجمة سيد رضوان على ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جده .

وقد استند هؤلاء الباحثون فى ذلك على رأى لابن اياس [١]، قاموا ببتره فأخذوا منه مايختص بنقل الصناع ، وأغفلوا الاشارة الى أن هؤلاء الصناع لم يمكثوا فى استانبول الا ثلاث سنوات[٢] •

وفى تقديرنا أن فترة ثلاث سنوات لم تؤثر على مدينة مثل القاهرة ، وفضلا عن ذلك فان السلطان سليم لم يجرد القاهرة من صناعها ، ومهما يكن فقد عاد هؤلاء الصناع اليها وقد ازدادوا خبرة وتمرسا •

ومما يؤسف له أن بعض هؤلاء الباحثين لم يكتف بذلك فحسب ، بل وعمم هذا الحكم على الصناعات المعدنية كلها[٣]، وذلك مخالف لما أثبتته هذه الدراسة من أن صناعة الأثاث المعدنى - غير المكفت - فى هذه المدينة قد تطورت بشكل ملحوظ •

أما المكفت فقد ندر صنعه ، ولم يكن السلطان سليم سببا فى مالحقه من تدهور ، لأن هذا التدهور كان ماثلا منذ أواخر العصر المملوكى • وقد أشار الى هذه الحقيقة المؤرخ المصرى المعاصر المقريزى - فى كتابه الخطط [٤] - قائلا " ••• وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس فى النحاس المكفت رغبة عظيمة أدركنا من ذلك شيئا لايبلغ وصفه واصف لكثرته ، فلا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت •• وقد قل استعمال الناس فى زمننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده فان قوما لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء مايباع منه وتنحية الكفت عنه طلبا للفائدة • وبقى بهذا السوق الى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة •" •

(١) محمد ابن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ،٢٣٢/٥، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ١٩٦١م ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة •

(٢) عبدالعزيز محمد الشناوى : الدولة العثمانية دولة اسلامية مفترى عليها، ٦٩٠/٢ - ٦٩١ ، طبعة ١٩٨٠م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة

(٣) حسن الباشا وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، ص ٣٨٥، مراجعة الدكتور حسن الباشا ، طبعة ١٩٧٠ م ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة •

(٤) تقى الدين أبى العباس احمد بن على المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية ١٠٥/٢ ، طبعة دار صادر بيروت •

وقد تركزت صناعة الأثاث النحاسى فى حي النحاسين أمام المارستان[١]، الذى بناه الملك المنصور قلاوون قبل سنة تسعين وستمائة[٢]، أما الورش الخاصة بصنع الأعمال الحديدية فكانت جهة تحت الربع بالقرب من باب زويله[٣]، كما كانت ترد من استانبول منتجات نحاسية يتم بيعها فى خان الخليلي ، ووكالة الصياغ .[٤]

وكان بالقاهرة فى زمن الخديوي اسماعيل خمسة وثمانون مسبكا للحديد، وثلاثة وسبعون معملا للنحاس ، وثمانون محلا للتبييض[٥].

ولدى زياراتى (للورش القديمة) المتخصصة فى صناعة الأثاث المعدنى، سواء فى المملكة العربية السعودية أم فى الجمهورية التركية ، أم فى جمهورية مصر العربية ، لاحظت أن الآلات والعدد المستخدمة فى الصناعة تتطابق مع بعضها فى كل من البلدان المذكورة ، وبمقارنتها مع ماورد من رسوم لها فى المصادر المعاصرة والحديثة وجدت أن معظم هذه الآلات والعدد لايزال مستعملا فى ورش الصناعة حتى الوقت الحاضر ، وذلك لاستحالة الاستغناء عنها مهما بلغت الآلات الحديثة من تقنية على حد تعبير أحد الصناع القدامى .

ومن هذا المنطلق يمكننا تقسيم ماتحويه هذه الورش الى الآت ، وعدد.

فبالنسبة للآلات فيأتى فى طليعتها المخرطة ، التى تعد أكثر الآلات استخداما ، حيث تقوم بعمليات مختلفة ، كخراطة السطوح الأسطوانية ،

---

(١) جومار : وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ انشائها وحتى سنة ١٨٠٠ ،ص ٢٨٧ ،نقله وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد ، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، الناشر: مكتبة الخانجي ، القاهرة .

(٢) على باشا مبارك :الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ،٩١/٢،طبعة مصورة عن الطبعة الثانيه ،طبعة ١٩٨٢ م ،مركز تحقيق التراث ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .

(٣) محمد سميح عافيه :ن . م . س ،ص ٣٢١ .

(٤) جومار: ن.م.س ،ص ٢٨٧ . ومحمد سميح عافيه : ن . م . س ،ص ٣٢١ .

(٥) صالح رمضان : الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر اسماعيل من ١٨٦٣– ١٨٧٩، ص ٢٠٦ ،طبعة ١٩٧٧م ،الناشر:منشأة المعارف ، الاسكندرية .

والمخروطية ، والواجهية ، وخراطة الثقوب الاسطوانية ، والمخروطية ، وقطع اللوالب الخارجية والداخلية ، ولاجراء محليات الثقوب، والتجويف لرؤوس المسامير ، ولتشطيب الثقوب بالبرغل ، وغير ذلك من الأعمال(١).

ولذلك يلزم فى هذه الآلة أن تكون عالية المتانة ، قادرة على مقاومة التآكل الميكانيكى ، مستقرة الأبعاد.(٢)

والمخرطة على نوعين ، مخرطة اليد ، والمخرطة الراسمة .

فالنوع الأول يتكون من فرشة محمولة على أرجل مثبتة فى الأرض بواسطة مسامير لولبية الشكل ، يطلق عليها الصناع (جاويطات) ، وقد عملت هذه المسامير من الزهر المسبوك(٣)، ويجب أن لاتكون الفرشة عرضة للانحرافات التى قد تؤثر على دقة الأعمال المعدنية(٤).

وتستند على الفرشة فخذان أحداهما ثابتة فى نهاية الفرشة ،والأخرى تتحرك بطول الفرشة ليتمكن الخراط من خرط أعمال الأثاث المعدنى بكل يسر وسهولة ، كما يوجد بالفخذ الثابتة محور فى وسطه طنبوران أحدهما ثابت على هذا المحور ، والآخر يدور حوله على لقمتين من البرونز ، لسهولة احتكاكه عليهما ، وفى مركز أحد طرفيه يوجد تجويف مخروطي الشكل ، لوضع الذنبة المتحركة فيه ، وبهذا الطرف يوجد تقلوظ من الخارج ، تربط فيه الصينية التى يثبت فيها إصبع من الحديد ، لاتصال الحركة بمفتاح الدوران، وبأعلى الفخذ المتحركة اسطوانة أفقية تسمى الغراب ، وبداخلها أسطوانة أخرى مجوفة من الزهر بنفس الطول ، ومقلوظة من الداخل الا جزءا صغيرا

---

(١) ماليشيف وآخرون :تكنولوجيا المعادن ص ٤٤٥ ،طبعةدارمير للطباعة والنشر، الاتحاد السوفيتى ـ موسكو .

(٢) فيرنر شلاير : المخرطة ،ص ١٣ ،ترجمة محمد محمود أمين بدوى ،المؤسسة الشعبية للتأليف فى لايبرغ ومؤسسة الأهرام ،طبعة مطابع الأهرام التجارية القاهرة .

(٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٣٧/١ .

(٤) فيرنر شلاير : ن . م . س ، ص ١٣ .

طوله خمسة سنتيمترات تقريبا ، وهذه الاسطوانة الداخلية تسمى (قلب غراب المخرطة) [١].

أما الجزء الذى لم يقلوظ منها فيوجد به تجويف مخروطي الشكل ، لوضع الذنبة الثابتة فيه ، وبنهاية الاسطوانة المسماة (غراب) يوجد مسمار مقلوظ فى طرفه طارة ، لدورانه عندما يراد تحريك قلب غراب المخرطة ذهابا وايابا ، كما يوجد بالمخرطة حامل من الزهر يسمى (الركيز) ،به قطعة من الخشب بغرض استناد القلم عليها عند العمل على هذه الآلة.[٢]

أما المخرطة الراسمة فهى تشبه الى حد ما مخرطة اليد ، ويتضح وجه الاختلاف فيما بينهما فى أن محور المخرطة الراسمة الموجود بالفخذ الثابتة لايتوسطه الا طنبور واحد مدرج - وليس اثنين،كما هو الحال فى مخرطة اليد -وبنهايتى المحور ترسان يعشقان فى ترسين آخرين مثبتين على محور آخر أمام الطنبور يعرفان باسم ترس الفانوس ، كما يوجد بجانب القاعدة اسطوانة مقلوظة ممتدة بالطول تسمى قلب قلووظ المخرطة ، كما تختلف عن مخرطة اليد فى أنه يوجد بأعلى الفرشة حامل من الزهر يتحرك بطولها بواسطة طارة صغيرة مسننة معشقة فى قلب قلووظ المخرطة ، ويسمى هذا الحامل بالراسمة ، وعلى يسار الفخذ الثابتة فى جانب القاعدة توجد قطعة زهر بها فتحتان أو ثلاث ، لتثبيت محاور الترس الموصلة لحركة دوران قلب المخرطة مع الفخذ الثابتة عليها ، وتسمى هذا القطعة باسم (عروسة المخرطة) [٣].

وهناك آلة أخرى تستعمل للطرق ، وتعرف باسم (المرزبة) البخارية ، وتتكون من قائم من الزهر على فرش من الزهر أيضا كالقاعدة ، وبأعلى هذه الآلة جسم اسطوانى مثبت فيها بواسطة مسامير مربوطة بعواميل من أطرافها

---

(١) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن ٠ م ٠ ، ٣٧/١ — ٣٨ ٠
(٢) المرجع نفسه ، ٣٨/١ ٠
(٣) المرجع نفسه ، ٣٨/١ — ٣٩ ٠

يسمى (سلندر) ، ويتوسطه (بستم) وهو مكبس عمودى يوجد بأسفله مرزبة كبيرة من الزهر ، والمكبس يتحرك بالبخار الواصل اليه من (ماسورة) ممتدة من الخزان الى صندوق يسمى (درج البلف) ، وهو شبيه بالصمام ، وينطبق على فتحتين علوية وسفلية ، توصلان البخار الى جوف (السلندر) ، وعند فتح احدى الجانبين يصل البخار للمكبس فيخفضه بقوة ويرفع من أسفله ، وباستمرار عملية الرفع والخفض يتم الطرق .(١)

أما العُدَدُ فمن أهمها المبارد ، والمطارق ،والمناجل ، والسنادل ، والريازق ، والبوراق،وأدوات القياس .

---

(١) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٤٨/١ .

الفصل الثاني

طُرق التشكيل

تعددت طرق تشكيل الأواني المعدنية فى العصر العثمانى ، حيث استخدم الصناع الطرق ، والسبك ، والتشبيك ، والخرط ، كما أكثروا من استخدام طريقة التوصيل بأنواعها ، كاللحام ، والبرشمة ، والتلحيم ، وذلك لوصل أجزاء الأعمال المعدنية التى سبق تشكيلها على وفق الطرق الأربع المشار اليها أعلاه ، وهذا كله سأتناوله بالتفصيل من خلال العرض التحليلي التالى:

(١) الطرق :

استخدمت هذه الطريقة على نطاق واسع ،فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية ، وقد أخذت مسماها من طبيعة تنفيذها المتمثلة فى الضرب بالمطرقة على صفائح معدنية ، وتحويلها الى أعمال معدنية تستخدم فى الاغراض اليومية .(١)

وتعرف هذه الطريقة عند العثمانيين باسم (دومه)(٢)، أما الاتراك المحدثون فيطلقون عليها اسم : (Dövme)(٣)، وتفيد هذه الطريقة فى تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيدا من الصلابه ، فضلا عن اعطائه الشكل المطلوب (٤) بيسر وسهولة ، ولايتأتى هذا الأمر الا بعد اتباع عدة خطوات ، تبدأ باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة التى عادة ماتكون من النحاس أو الفضة أو الذهب ، لسهولة تشكيل هذه الخامات بالطرق عليها.(٥)

ثم بعد ذلك تبدأ عملية التقبيب وتعرف فى التركية باسم (Çökertme)(٦)، ويتم اجراء هذه العملية على السطح الداخلى ، ومن فوائدها العمل على تمدد المعدن بما يؤدى الى الاقلال من سمكه .(٧)

---

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .

(٢) شمس الدين سامى : قاموس تركى ، ص ٦٣٣ ، طبعة ١٣١٧ هـ ، اقدام مطبعة سى ، استانبول .

(٣) Ülker Erginsoy : A . E . S , 18.

(٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧١ .

(٥) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ،ص ١٤٨ .

(٦) Ülker Erginsoy : A . E . S . 21.

(٧) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٤ .

وهناك ثلاث وسائل للتقبيب ، الأولى وهى الأسهل تتم باستخدام جذع شجرة مقطوع ومجوف من أحد وجهيه ، بحيث توضع الصفيحة المعدنية على فوهة الجذع ، شريطة أن يكون قطرها أكبر من قطر الفوهة ، والثانية تتم بوضع الصفيحة المعدنية على ميل سندال ميزابى ، ثم تلوى أطرافها بواسطة الطرق ، أما الثالثه فتتطلب فيمن يؤديها أن يكون ماهرا حذقا ، نظرا لأن الصفيحة توضع مباشرة على سندال مسطح .[1]

وبعد اختيار الصانع للوسيلة المناسبة له يتوجب عليه الطرق فى الوسط بمطرقة كمثرية الشكل ، حتى يحدث تقوسا يتمكن من خلاله بدء عملية الطرق ، ويجب أن يكون الطرق دائريا ومنتظما حول المركز حتى الحافة العلوية[2]، ثم يتابع الطرق حتى يأخذ الاناء شكله المرغوب ، ويركبه على سندال مناسب لشكله ، لتجرى عليه عملية التسوية بواسطة مطرقة عريضة ومسطحة معدة لهذا الغرض .[3]

وبعد ذلك تجرى عملية التعميق على السطح الداخلى أيضا ، وذلك باستخدام قوالب خشبيه يختار شكلها وحجمها تبعا لاختلاف شكل العمل وحجمه ، وعلى سبيل المثال يشترط فى القالب المستعمل فى عمل وعاء قليل العمق أن يكون ذو شفة وتجويف وقاع مسطح ، كذلك يراعى أن يكون الطرق فى اتجاه دائرى وبشكل متتابع وبالقرب من الحافة للحصول على التعميق المطلوب ، أما الوسط فيترك مستويا .[4]

ثم بعد ذلك تجرى عملية الجمع التى تعرف عند الأتراك باسم (Yükseltme)[5]، ويتم تنفيذها على السطح الخارجى للأوانى والأدوات العميقة ، وذلك بواسطة المطرقة على سندال ملائم ، ويلزم أن يكون سطح

---

(١) Ülker Erginsoy : A . E . S . 22.

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٥ .

(٣) Ülker Erginsoy : A . E . S . 23.

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٦ .

(٥) Ülker Erginsoy : A . E . S . 23.

السندال والمطرقة أملسين (١).

كما ينبغى أن تكون المطرقة ذات وجهين ، بيضاوى ومسطح ، وغالبا مايستعمل الوجه المسطح ، الا اذا كان الارتفاع غير كاف ، أو أراد الصانع ترقيق الصفيحة ، فيلزمه حينئذ أن يستخدم وجها بيضاويا ، ويبدأ برسم قاعدة العمل بمنتصف الصفيحة ، ثم يضعها على ذراع السندال بحيث يكون قطر القاعدة على رأس الذراع ، ويمسك الصفيحة بيده اليسرى والمطرقة بيمينه ، ويضرب بها خارج خط القاعدة حتى ينزوى ، ويصبح موازيا لسطح السندال،ثم يكرر الضرب دائريا وبانتظام حتى تتشكل جوانب العمل .(٢)

ثم يلى هذه المرحلة مرحلة الجمع التعاقبي ، وهى عملية الجمع المتمركزة دائريا من الداخل الى الخارج بشكل منتظم ، حيث ان كل حركة دائرية كاملة ومتعاقبة من دوائر حركة الدق المتمركزة الى الخارج تساعد المعدن على التجعيد (الكشكشه) ، ولذلك يجب على الصانع أن يتخلص من هذه التجاعيد بمجرد ظهورها .(٣)

ولما كان الجمع يعمل على زيادة سمك العمل المعدني ، فيجب أن يبدأ الصانع بالتقبيب ، ثم بالجمع على النحو الذى رتبناه سابقا ، بغرض معادلة التأثير فى تغيير سمك المعدن ، لأن الجمع يعوض المعدن بالإكتناز ما نتج عن التقبيب من ترقيق .(٤) وفى كلتا العمليتين يتوجب على الصانع أن يجرى عملية الطرق بشكل منتظم وفى اتجاه دائري (٥).

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص١٠٧ .

(٢) Ülker Erginsoy: A . E . S . 23.

(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص١٠٨ ، وسعيد محمد مصيلحى: (أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى - دراسة أثرية فنية -) ، ص٢٥٢ ، رسالة دكتوراة قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

(٤) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص١٠٤ .

(٥) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٧٤/٢ .

ثم تأتى مرحلة أخرى تعرف باسم الخصر ، وتجرى على السطح الخارجى، وتماثل الجمع من حيث كيفية التطويع ، واستخدام السندال ، والعمل على الاقلال من القطر ، فالأشكال ذات الخصر المقوس تشكل بالخصر بالطرق من الخارج ، كما تشكل بعملية أخرى تعرف باسم التفليج أو التوسيع يتم اجرائها اما على السطح الداخلي أو الخارجي ، وفى هذه العملية يجب أن يكون تقوس السندال باستدارة ، كما يجب أن تكون هذه الاستدارة أقل من استدارة التفليج المطلوب .(١)

وتلى هذه المرحلة مرحلة المراجعة والتصحيح ، وتنصب على دقة التقوسات والمنحنيات والدوائر من الخارج ، وذلك باستخدام الطبعة (الضبعة) المناسبة المعدة لهذا الغرض ، لأن الضبعات تتنوع أشكالها تبعا لتنوع الأعمال المعدنية المشكلة .(٢)

وتمر بعض أنواع الأثاث المعدنى ـ وبخاصة أدوات وأوانى الطبخ ـ بعملية التشفير ، وهى عبارة عن بروز الى الخارج على حواف فوهاتها ، ويسمى هذا البروز (شفة) ، ويأتى مائلا وأحيانا قائما،ونظرا لوروده على أشكال مختلفة فمن الطبيعى أن يكون التنفيذ مختلفا أيضا ، فاذا كان محيط الشفة أكبر من محيط جسمها الاسطواني فيتم وضع حافة الوعاء الاسطواني على حافة سندال ثابت من الصلب ، بغرض الحصول على عرض من المعدن بقدر التشفيرة المطلوبة ، ويستخدم فى ذلك مطرقة التسطيح-ثم تحرك الاسطوانة بثبات وانتظام فى حركة دائرية ، مع المحافظة على عدم تغيير عرض التشفيرة على حافة السندال ، بحيث يتدرج تمدد المعدن (سمكه) من الداخل الى الخارج ، ولكي تتم عملية التمدد بشكل صحيح ينبغى على الصانع أن يحافظ على وضع الحافة باستواء على سطح حافة السندال بحيث تنزل طرقات المطرقة على السندال الصلب اذا سمح للتشفيرة بالارتفاع الى زاوية ،مابحافة السندال .(٣)

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١٠٨ ـ ١٠٩ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١٠ .

(٣) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٧٤/٢ ، ومحمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١١ .

وبالنسبة للتشفيرة التى تشكل قائمة حول قرص مستوى فيتم اقامتها من الكعب ، وفى هذه الحالة يستعمل دقماق بدلا من المطرقة ، بحيث يسحب المعدن تدريجيا فى الاتجاه الداخلي ، أو الى الاتجاه العلوي بواسطة التشغيل بحرص حول الحافة ، وعلى سندال ذى نهاية مقوسة مع السماح للحافة الخارجية للتشفيرة بالسحب ببطء ، وتجنب الذم أو التجعد الذى قد يحدث حول الحافة ، فاذا ماظهر فتجب ازالته بمجرد ظهوره .(١)

ويلزم أثناء الطرق تعريض الأعمال المعدنية المراد تشكيلها على النار فيما يعرف بالتخمير أو التسخين ، وذلك عندما يسمع رنين المعدن ، فالنحاس الأحمر يتم تسخينه الى درجة الاحمرار ، ثم يغمس فى وعاء غير قابل للصدأ به حامض الكبريتيك المخفف ، وذلك لعدة دقائق بهدف ازالة الأكسدة التى تكونت على سطح المعدن أثناء التسخين ، ثم يرفع الصانع العمل ويضعه فى ماء ، أما النحاس الأصفر والذهب والفضة فيتم تركها لتبرد بالتدريج ، ويراعى أن يكون التسخين متدرجا وبشعلة كبيرة تنشر التسخين بانتظام على العمل المعدني كله ، لكي يتلافى الصانع التمدد غير المتساوى(٢)، كما يجب أن يترك العمل حتى ينشف تماما ، وخاصة اذا كان ملحوما أو ملوثا.

وبعد اجراء الخطوات السابقة يكون العمل المعدني قد جهز تماما ، اذ لم يتبق الا تسويته بالدقماق حتى يقرب من حالة النعومة ، ثم تجرى عملية التنعيم أو التشطيب باستخدام مطرقة ، ويلزم أن يكون سطحا كل من المطرقة والسندال ناعمين جدا ، وأن تكون الطرقات خفيفة ، وعلى سبيل المثال فانه فى حالة تنعيم عمل معدني منحني أو مقوس فيستعمل مطرقة ذات سطح مستو وسندال ذو سطح مقوس ، ويتم الضرب فى تركيز دائري ، أما اذا أريد تنعيم سطح مستو فيفضل استخدام سندال مسطح ومطرقة ذات سطح مقوس

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١١ — ١١٤ ، وسعيد محمد مصيلحى: ن . م . س ، ص ٢٥٦ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ص ١١٩ — ١٢٠ .

نوعا ما ، بحيث يكون الطرق فى اتجاه قطري يبدأ من مركز الدائرة الى الخارج ، ويلزم عدم الاسراف فى التنعيم ، لأن ذلك يؤدى الى احداث تشويه بالعمل المعدنى .(١)

(٢) السبك أو الصب :

تعرف هذه الطريقة عند الأتراك باسم (دوكمه Döküm)(٢)، ويتم تنفيذها بصهر المعدن فى بوادق معدة لهذا الغرض ، وصبه سائلا فى قوالب تماثل فجوتها شكل العمل المعدني المراد صنعه .(٣)

وقد فتحت هذه الطريقه المجال أمام صنع عدد كبير من الأعمال(٤) التى كانت تشكل قبل ذلك بمواد غير معدنية ، كما ترتب على ظهورها صنع عدد كبير من النماذج المتماثلة ، وتشكيل أعمال معدنية تتسم بتصميم بالغ التعقيد ، لايتيسر عمله وفق طرق التشكيل الأخرى (٥).

وتعتبر هذه الطريقة من أكثر الطرق الصناعية ملائمة للخامات المعدنية التى لاتخرج منها غازات أو فقاعات أثناء السبك مثل البرونز والصفر(٦)، ولذلك استخدمت فى أعمال الأثاث المعدني المصنوعة من البرونز ، وبصفة خاصة الأهوان .(٧)

ويتبع فى تنفيذ هذه الطريقة عدة خطوات ، تبدأ بعمل القوالب التى يتحدد شكلها وطريقة عملها ومكوناتها تبعا لشكل العمل المعدني المراد

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ١١٦ ، وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ٢٥٧ .
(٢) شمس الدين سامى : ن . م . س ،ص ٦٣١ .
(٣) عبد المنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٥٢/١ .
(٤) المرجع نفسه ، ٥٣/١ .

(٥) ف . بتراك : تشكيل المعادن بدون قطع ،ص ١٧ ،ترجمه : م . حسن محمود اسماعيل و م. محمد عبد المجيد نصار ،سلسلة الأسس التكنولوجية، اشراف د. م . أنور محمود عبد الواحد .

(٦) Ulker Erginsoy : A. E. S. 25.
(٧) أنظر اللوحات رقم (١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨) من هذه الرسالة .

صبه [١]، فاذا أريد تشكيل عمل معدني مصمت على شكل طائر وماشابه ذلك ، فلا يتطلب الأمر الا عمل قالب تجويفه الداخلي مماثل للشكل الخارجي للعمل المعدني المطلوب • أما اذا كان العمل المعدني المرغوب مجوفا من الداخل فيلزم الأمر عمل قالب وقلب •

ففى الحالة الأولى يجهز القالب الذى عادة مايكون من الرمل ، ثم يدخل فى الفرن حتى يجف تماما ،ليزداد تماسكا وصلابة [٢]، ثم يوضع المعدن فى بوادق مصنوعة من طينة خاصة لاتذوب بفعل النار مهما بلغت درجة حرارتها، ويوقد عليها بالفحم حتى ينصهر المعدن ، ثم ترفع هذه البوادق من على النار بواسطة حمالات خاصة [٣]، ويصب المعدن فى القالب المعد لذلك ، وبعد تجمد المعدن يقوم الصانع بكسر القالب •[٤]

أما الحالة الثانيه فتختص بالأعمال المجوفة التى تتسم بتصميم معقد، ولذلك يتطلب الأمر عمل قالب فخاري ، وقلب بداخله ، شريطة أن تكون المسافة المحصورة بين القلب والقالب مطابقة تماما لسمك العمل المعدني المراد سبكه •[٥]

وهناك أسلوب صناعي أثبت نجاحا كبيرا فى انتاج أعمال معدنية غاية فى التعقيد ، سواء كانت هذه الأعمال مصمتة أم مجوفة ، ففى المصمتة لايتطلب الأمر الا تشكيل شمع العسل على هيئة العمل المعدني المراد عمله ، ثم يجصص بالطينه ، بحيث يترك فيها ثقب لأخراج الهواء ، وثقب آخر يسكب فيه المعدن المصهور ، ثم يحرق القالب فى الفرن حتى يذوب الشمع ويخرج من القالب ، فاذا ماتم ذلك يقوم الصانع باحضار المعدن المصهور وافراغه فى القالب ، وبعد تجمد المعدن يكسر القالب ويخرج منه العمل المعدني•[٦]

---

(١) انور محمود عبدالواحد : طرق تشكيل المعادن، ص ٢٥ ، سلسلة الصناعات الهندسية ،الطبعة الأولى يوليو ١٩٦٧ م ، طبع دار الثقافة العربية للطباعة ، ونشر عالم الكتب ، القاهرة •

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 25.

(٣) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن • م • س ، ٥٢/١ •

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.

(٥) Gelâl Esad Arseven : op. Cit. , p.120.

(٦) Ülker Erginsoy: A. E. S. 27.

أما فى الأعمال المجوفة فيحضر الصانع أولا قلبا من ماده قابلة للانهيار بعد تجمد المعدن [١]، شريطة أن يكون شكله الخارجى مماثلا لتجويف العمل المعدني ، ثم يغطى بشمع العسل بقدر السمك المطلوب للعمل المعدني من جهه ، ويشكل ليأخذ الشكل الخارجي للعمل المعدني من جهة أخرى ، ثم يجصص بطينة ناعمة أولا ، ثم بطينة غليظة ، مع ترك ثقوب بالقالب الخارجي ، ويشد القالب بالقلب بواسطة مسامير معدة لهذا الغرض ، ثم يجفف القالب ويوضع فى النار حتى يذوب الشمع ، ثم يخرجه من الفرن ، ويصب المعدن المصهور فيه قبل أن يبرد .[٢]

وعلى الرغم من أن استخدام هذا الأسلوب الصناعي أكثر سهولة ،وأفضل من غيره فى اعطاء انتاج أكثر دقة وتفصيلا ، فانه ينطوى على خطورة كبيرة تكمن فى أنه اذا بقيت بقايا من الشمع لم تذب ، وصب عليها المعدن المصهور، فان ذلك يؤدى الى احداث تفجير هائل من شأنه أن يؤدى الى وفاة الصانع ، واتلاف ماحوله .[٣]

كما يفضل فى الأعمال المعدنية الكبيرة أن يكون القالب الخارجي مكونا من عدة قطع ، ليسهل اخراج العمل المعدني منها بعد تجمده ،ولاستعمالها فى أعمال أخرى مماثلة [٤]، وأخيرا تبقى خطوة واحدة لاتمام عملية السبك ، تتمثل فى اخراج العمل المعدني من قالبه ، وتنظيفه ، لتخليص السطح مما علق به ، وكذلك لازالة الزوائد منه .[٥]

(٣) الخرط :

عرفت هذه الطريقة قبل الاسلام ، ثم استخدمها المسلمون خلال القرون المختلفة ، ويطلق عليها الأتراك اسم (TornadaÇekme)[٦]، ويلاحظ انها لم تستعمل على نطاق واسع بأعمال الأثاث المعدني العثماني التى يرجع

---

(١) انور محمود عبدالواحد : ن . م . س ، ص ٣٥ – ٣٦ .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.

(٣) Gelâl Esad Arseven : op. Cit. , p. 128.

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 26-27.

(٥) ماليشيف وآخرون : ن . م . س ، ص ٢٩٣ .

(٦) Ülker Erginsoy : A. E. S. 27.

تاريخها للقرون الأربعة الأولى ، حيث اقتصر استخدامها فى أغلب الحالات على عمل أجزاء من هذه الأعمال ، ولكنها سرعان ما استخدمت على نطاق واسع فى اواخر العصر العثمانى ، وذلك بعد ظهور الكهرباء ، حيث يسهل تشكيل الأعمال المعدنية على وفق هذه الطريقة بالمخارط التى تدار بالكهرباء،كما سهلت صنع كمية كبيرة من الأعمال المتشابهة لأغراض التصدير الخارجي .

وهناك وسيلتان لخرط الأعمال المعدنية ، الأولى تتم على مخرطة اليد، حيث تثبت القطعة المعدنية المراد خرطها على المخرطة بعد ادخال الذنبتين فى طرفيها ، ويربط عليها بواسطة الطارة الصغيرة ، ويلصق مفتاح الدوران بأصبع الصينية ، ثم يحرك الركيز بالقرب من القطعة المثبتة على فرش المخرطة بواسطة صامولة المسمار الثابت بالفلس الذى بأسفل الفرش ، ويضع الصانع القلم فوق الركيز ، واسناده على كتفه ، وقبضه بيديه حتى لايكون سنه مرتفعا أو منخفضا عن اتجاهه الى محور القطعة المراد خرطها ، ويبدأ فى تدوير المخرطه حتى يتشكل المعدن الى الشكل المطلوب .(١)

أما الوسيلة الثانيه فتجرى على المخرطة الراسمة ، حيث يضع الصانع القطعة المعدنية بين ذنبتي المخرطة ، ويكون القلم فى الموضع المعد له على سطح الراسمة ، وبعد ربطه وتوجيه سنه على محور القطعه يحرك الراسمة بواسطة يديه ، فحينئذ يأكل القلم فى القطعة حتى يتم خرطها على حسب الشكل المطلوب . أما اذا كانت القطعة المعدنية أطول من الراسمة فيلزم تعشيق الراسمة مع قلووظ قلب المخرطة بواسطة الجشمة الموجودة بها ،ووضع أكبر ترس فى نهاية قلووظ القلب وأصغر ترس فى نهاية محور الدوران،وتركيب ترسين آخرين فى محور عروسة المخرطة ، بحيث يصبح اكبرهما معشقا مع الترس الكبير ، ثم تحرك الراسمة معحركة دوران المخرطة،مع مراعاة أن يكون سن القلم ملفوفا ، لكي لايحدث فى سطح القطعة المعدنية المراد خرطها حزوزا تخل بانتظام عملية الخرط .(٢)

---

(١) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن . م . س ، ٣٨/١.

(٢) المرجع نفسه ، ٣٨/١ - ٣٩ .

(٤) التشبيك :

هذا المسمى أطلقه حسين عليوه [1] على الطريقة التى يتم فيها تشكيل الأعمال المعدنية عن طريق استخدام أسلاك معدنية رفيعة تشبك فى بعضها البعض باللحام مكونة أشكالا زخرفية رائعة .

ولكن باحثا متخصصا آخر [2] سماها (شفتشى) ، ويذكر فى هذا الصدد أن أصل هذه الكلمة غير معروف تماما ، وأبدى تفسيرا لذلك ملخصه : أن هذا المسمى جاء من طبيعة الأعمال التى شكلت بهذه الطريقة ، والتى تظهر ما خلفها ، أو تشف ماوراءها ، أى (تشف عن الشئ) ، ويعتقد أن هذه العبارة دمجت مختصرة فى كلمة واحدة تنطق (شفتشى) . ويطلق الأتراك على هذه الطريقة اسم (Telkâri) [3]، وتنفذ على أرضية معدنية، كما تنفذ بدون أرضية معدنية خلفية ، أى تشبك الأسلاك ببعضها مباشرة بحيث يرى ماخلفها ، وقد فصل الغربيون بين هذين الاسلوبين ، اذ سمو الاول Filigree - Work) والثانى (net - work) [4]. وذلك على الرغم من أن خطوات وأدوات تنفيذهما واحدة .

واذا أراد الصانع أن يشكل أعمال الأثاث المعدني على وفق هذه الطريقة ، يتوجب عليه رسم أنموذج على الورق يمثل الشكل الذى سيصبح عليه العمل المعدني ، ثم يؤسس الهيكل العام بقضبان سميكه [5]، ويحضر قالبا يشبه القمع ، بحيث تكون فتحة الدخول أوسع من فتحة الخروج ، ومن الملاحظ تنوع القوالب ، ويرجع هذا الأمر لتنوع أشكال السلك ، فاذا كان

---

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٠ .

(٢) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٣٤ .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. S. 37.

وهى كلمة فارسية مكونة من مقطعين (تل) بمعنى سلك ، و (كارى) التى تعنى صناعي [أ]، وبذلك يصبح المعنى الاجمالى للكلمه فى اللغة العربية صناعة السلك .

(أ) Mehmet Zeki Kuşoğlu : Telkâri (vav işi Ģifi işi), ilgi, sayi. 45, S. 32, Istanbul, 1986.

(٤) على زين العابدين : ن . م . س ، ص ٢٣٤ ، ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٥) Mehmat Zeki Kuşoğlu : A. E. S. 33.

دائريا أو مبروما أو مربعا فينبغى أن تكون فتحة الخروج مماثلة لشكل السلك ، أما اذا كان السلك مخرزا فيستعمل لصنعه قالب خاص به يتكون من جزئين ، بكل منهما تجويفات متراصة تأخذ شكلا نصف كروى ، بحيث يوضع السلك محميا ومدورا على تجويفات الجزء السفلي ، ثم يطبق عليه الجزء العلوي، ويضرب عليه بالمطرقة حتى ينطبقان تماما ، وبذلك يحصل على الشكل المطلوب ، ثم يرفع الجزء العلوي قليلا ويسحب السلك، ويجب أن يدهن داخل القالب بشمع العسل حتى يسهل سحب السلك .(١)

ثم يقوم الصانع بتركيب الاسلاك على حسب النموذج المعد سلفا، ويلحم نقاط تداخلها وتقاطعها عن طريق احضاره فضة متدنية الجودة ، وتبريدها على جلد ناعم، وتجميع ذراتها ، ووضعها فى اناء مضاف اليه بورقا مسحوقا ، ويذر هذا الخليط على الموضع المراد تلحيمه ، ويأخذ الصانع اناءا مخروطي الشكل ، فتحته العلوية ضيقة وبها فتيلة قطنية ، ويملأ هذا الاناء بزيت سمسم أو زيت زيتون أو (جاز) أو ماشابه ذلك ، ويستعمل فى تصريف اللهب أنبوبة نفخ معوجة من طرفها السفلي ، ويتناول الصانع العمل ، ويقربه من مستوى اللهب ، وينفخ فى الانبوبة ، وهكذا يكرر العملية حتى تلتئم الاسلاك مع بعضها . (٢)

وفى ضوء ماتقدم يتم تصحيح ماساد لدى الباحثين من أن التلحيم يتم باللحام المتعارف عليه ، لأن الدراسه الميدانية أثبتت خطأ هذا الاعتقاد، حيث لوحظ أن اللحام يأكل الاسلاك .(٣)

وقد عرفت هذه الطريقة منذ القدم ، واستخدمها المسلمون أيضا ، وبخاصة فى العصر الفاطمى(٤)، ولكنها لم تستخدم على نطاق واسع الا منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ، وخاصة فى آسيا الصغرى،

---

(١) Ülker Erginsoy : A. E. S. 38.

(٢) Mehmet Zeki Kuşoğlu : A. E. S. 35.

(٣) A. E. S. 33.

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 38.

وبذا يعود فضل تطوير هذه الطريقة للأتراك ، الذين اوصلوها الى درجة عالية من الاتقان .(١)

وعلى الرغم من أنها أكثر التصاقا بالحلي والمجوهرات فقد نفذت فى العصر العثمانى بأعمال الأثاث المعدني ، وبالذات بعض أوانى الأكل والشرب التى يرجع تاريخها لأواخر هذا العصر ، وبالتحديد منذ القرن الثانى عشر عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) (٢)

(٥) التوصيل :

لما كانت أغلب الأعمال المعدنية المشكلة وفق الطرق الصناعية السابق ذكرها تتكون من عدة أجزاء ، فقد استدعى هذا الأمر البحث عن طريقة مثلى يتم من خلالها ربط هذه الاجزاء ببعضها ، ولذلك لجأ الصناع الى طريقة التوصيل المتمثله فى اللحام ، والبرشمه ، والتلحيم .

(أ) اللحام :

عبارة عن معادن تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك التى ينصهر عندها المعدن المراد لحامه (٣) ، ويقدم اللحام على هيئة أسياخ أوأقراص أو مساحيق أو كريات أو معاجين(٤)، ويشترط فيه أن يكون ذا لون مماثل للون العمل المعدني المراد لحمه .(٥)

---

(١) Celâl Esad Arseven : Türk Sanati, S. 240, ozkur ofset Istanbul, 1984.

(٢) انظر اللوحات رقم (٣٥ ، ٥٤ ، ١٠١ ، ١٠٢)من هذه الرسالة .

(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣ .

(٤) أنور محمود عبدالواحد : ن . م . س ، ص ١٧٠ .

(٥) فى الأعمال الذهبية يفضل اللحام المكون من الذهب والفضة أو الذهب والنحاس بحيث لاتتعدى نسبة النحاس ١٨٪ ، والأعمال الفضية يحضر لحامها من الفضة والنحاس أو الفضة والزنك ،والنحاسيه والمصنوعة من الصفر يتطلب أن يكون لحامها مؤلفا من الصفر ونسبة عاليه من القصدير ،والبرونزية يتكون لحامها من البرونز ونسبه عاليه من الزنك ،أما الحديدية فيتكون لحامها من الحديد والنحاس ، واذا كان النحاس أحد مكونات اللحام بالنحو المشار اليه سابقا فيجب أن يضاف الى ذلك قليلا من الرصاص .
لمزيد من الاطلاع على تراكيب اللحام ونسبها انظر :
* جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٠ — ٩٢ .
* Ülker Erginsoy : A. E. S. 29

ويراعى قبل بدء عملية التلحيم أن يتم تنظيف الجزء المراد تلحيمه بمحلول مكون من حامض الهيدروكلوريك ، مع قطع توتيا ، ويوضع على نار هادئة حتى يتصاعد الحامض ، فاذا ماصار قوامه لينا يقوم الصانع برفعه من على النار ، ويترك حتى يبرد ، ثم يأخذ منه بريشة أو فرشة خاصة ويدهن به الجزء المراد تلحيمه ، بعد تنظيفه بآلة خاصة .(١)

ويعرف هذا المحلول باسم مساعد اللحام (Fluxes) ، ويعمل على انسياب اللحام فوق سطح الموضع المراد تلحيمه ، كما يساعد على ازالة ومنع تَكَوُّن أكسده على مناطق اللحام ، حيث يشكل غلاف واق يمنع وصول الهواء المحمل بالأوكسجين الى مكان التلحيم .(٢)

وبعد الانتهاء من عملية التنظيف يبدأ الصانع فى التلحيم ، فاذا كان العمل المراد تلحيمه صغيرا فيقوم بترطيب الجزء المراد بمحلول مشبع ببورات الصودا ، ويضع اللحام عليه ، وينفخه بالبورى حتى يميع اللحام، ثم يأخذ العمل نفسه ، ويغلى فى ماء محلول فيه قليل من الشب ـ اذا كان العمل غير فضي.أما اذا كان فضه فيحمى على نار هادئه حتى يحمر ، ثم يترك حتى يبرد ، ثم يغلى فى وعاء من نحاس أحمر ، غير مبيض بقصدير، به محلول فيه كلورود الصوديوم وطرطرات البوتاسا بالتساوى لمدة ست دقائق ، ثم ينقل العمل فى ماء بارد . أما اذا كان العمل المعدني المراد تلحيمه كبيرا فى حجمه ، فيتم وضعه على نار تنشر لهبها عليه ، وينفخه بمنفاخ قوى حتى يحمر ، ثم يذر على الموضع المراد تلحيمه مسحوق بورات الصودا واللحام ، وينفخ عليه بالبورى حتى يميع ، ويتركه حتى يبرد .(٣)

ثم يبدأ الصانع فى اجراء عملية الطرق على مواضع اللحام ، لأن هذه العملية تزيد من تماسك المعدن ، فضلا عن تسويته (٤)، وأخيرا تُمْسَحُ مواضع

---

(١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٨٩ .

(٢) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٦ .

(٣) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٢ .

(٤) Ülker Erginsoy : A. E. S. 29.

التلحيم بفرشة نحاسية ،وتكرر العملية اذا لزم الأمر[١]، وبتلميعه يكون العمل قد بلغ مرحلته النهائية ٠

(ب) البرشمة :

وتستخدم فيها مسامير برشام ، ويعد هذا الأسلوب فى وصل أجزاء الأعمال المعدنية من أسهل وأرخص أساليب التوصيل[٢] ، وتأتى البرشمة ثابتة بالاجزاء التى تقتض طبيعة عملها أن تكون متصلة بصفة دائمة[٣]، كمقابض القدور والطسوت ونحو ذلك ٠

وأحيانا توضع المسامير لتكون متحركة ، وتوصل بها الاجزاء التى يتم تحريكها بعد ربطها[٤]، كما هو الحال فى برشام أغطية كل من الاباريق[٥]، والدلال [٦]، والمباخر [٧].

وتجرى عملية التوصيل بالبرشمة بعمل الثقوب اللازمة فى طرفي الجزئين المراد ربطهما ببعضهما ، وذلك باستخدام آلة حادة أثناء السبك ، ويتم تركيبهما بحيث تكون الثقوب فى كلا الجزئين موازية لبعضها ، ويدخل المسمار ويشد تبعا للطول والعرض المطلوبين ٠[٨]

وهذه الطريقة تصلح لتوصيل الاجزاء المتحركة على البارد ، أما الاجزاء التى يراد أن تتصل ببعضها بصفة ثابتة دائما ، فيتم تشكيلها بالضرب عليها وهى على نار حامية ٠[٩]

---

(١) جرجس طنوس عون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٩٢ ٠
(٢) محمد أحمد زهران : ن ٠ م ٠ س ، ص ٩٤ ٠
(٣) هاينز جراف : أشغال المعادن ،ص ١١٥ ، ترجمة م ٠ عبدالمنعم عاكف ، سلسلة الأسس التكنولوجيه مؤسسة الأهرام بالقاهرة ، والمؤسسة الشعبية للتأليف بليبزج ٠
(٤) هاينز جراف : ن ٠ م ٠ س ، ص ١١٥ ٠
(٥) انظر اللوحات رقم (٣٧٣،٣٧٥ ، ٣٧٧، ٣٨٢) من هذه الرسالة ٠
(٦) " " " (١٠١،١٠٣، ١٠٦، ١٠٨) " " "
(٧) " " " (٣٢٣،٣٢٥ ، ٣٢٧، ٣٤٤) " " "
(٨) Ülker Erginsoy : A. E. S. 29.
(٩) عبدالمنعم المليجى النقيب : ن ٠ م ٠ س ، ٧٢/٢ ٠

ويراعى فى استخدام البرشام أن يكون من نوع معدن العمل المعدني المراد برشمته ، وذلك للحصول على التناسق فى الشكل ، كذلك يراعى أن لايكون الضرب بالمطرقة قويا ، لكي لاينكسر البرشام أو يتهشم العمل المعدني نفسه .(١)

(ج) التلحيم :

ويتم بوصل الاجزاء ، اما بالضغط البارد ، أو الضغط الساخن ، أو الحرارة العالية ، ولكل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثه سلبياته وايجابياته ، فالأول عديم الفائدة ، حيث لاتلتصق على وفقه الا الرقائق الذهبية ، ومع ذلك فهى بمرور الزمن تنفصل عن بعضها . والأسلوب الثانى لايصلح الا للأعمال الحديدية ، والأعمال المصنوعة من الصلب ، نظرا لأن هاتين الخامتين تتحملان الضرب أو الضغط ، وبخاصة عندما يبلغان درجة الاحمرار .(٢)

أما الاسلوب الثالث فمن المستبعد أن وصلت به أعمال الأثاث المعدنى المصنوعة من النحاس ، لأن هذه الخامة أكثر الخامات المعدنية تضررا من جراء تطبيق هذا الاسلوب عليها .

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٩٤ ، ٩٧ .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 30.

الفصل الثّالث

أساليب التنفيذ

عرضت فى الفصل السابق للمرحلة التى يتم فيها تشكيل الأواني المعدنية بالكيفية المطلوبة بعد أن كان صفيحة معدنية غير مشكلة ، أما فى هـذا الفصل فسأتطرق للمرحلة الأخيرة من مراحل اخراج العمل المعدني الى حيـز الوجود فى شكله النهائي المهيأ للاستعمال ، وهى المرحلة التى يتم فيها تجميل الأثاث المعدني بالأشكال الزخرفية المتنوعة .

وقد استخدم الصناع لتحقيق هذا الغرض أساليب صناعية مختلفه تتمثل بصفة أساسية فى الحفر بأنواعه ، والمينا ، والنيللو ، والطلاء ،والتكفيت، والترصيع ، والتفريغ (التخريم) ،والدفع (الريبوس) .

ولما كان تنفيذ هذه الأساليب الصناعية المتنوعة فى الأوانى والأدوات يتطلب استخدام الات وعدد ضاربة من شأنها الحاق الضرر بالمعدن ، فقـد لجأ الصناع الى سكب القــار (القطـران) بداخل الاعمال المعدنيـة لاكسابها القوة والمتانة اللازمتين،لأن هذه المادة تساعد على استقامـة الاسطح المعدنية واستوائها ، وتحول دون إعوجاجها وإنبعاجها أثناء اجراء عملية الزخرفة على وفق الأساليب المشار اليها آنفا .(١)

وبعد الانتهاء من ذلك يبدأ الصانع فى تنفيذ الزخرفة على حسـب الأسلوب الذى يرغبه ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل اسلوب من هـذه الاساليب الصناعية .

(١) الحفر :

يستخدم هذا الأسلوب الصناعى بصفة خاصة فى النحاس الذى يعتبر أنسب الخامات المعدنية لذلك ، حيث يتميز بسمك مناسب قادر على تحمل الصدمات القوية الناجمة عن تنفيذ أسلوب الحفر .(٢)

(١) Charles Singer : History of technology, p.642, oxford-1955.
وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٨ .

(٢) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٥٨ .

ومن المعروف أن الحفر ينفذ بالمعادن ومواد أخرى بأساليب متعددة ، هى : الحفر الغائر (العميق)،والغائر البسيط المعبر عنه بالحز،والبارز، والبارز البسيط ، والمائل (المشطوف) ، وقد استخدمت هذه الأنواع كلهـا فى زخرفة الأثاث المعدنى العثمانى .

فالحفر الغائر (العميق) ينفذ باستخدام قلم حاد يدق عليـه بالمطرقة لاجراء الرسومات المعدة سلفا لتطبيقها على سطح العمل المعدنى، بحيث تصبح هذه الرسومات غائرة فى داخل المعدن ، أما السطح فيظل أملسا .

وقد نفذ هذا الاسلوب الصناعى بالاثاث المعدني منذ فجر الاسـلام[1]، ولكنه أصبح من أهم الأساليب الصناعية منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وحتى نهاية التاسع (الخامس عشر) ، وذلك بفضل ظهـور أساليب صناعية جديدة _ كالتكفيت مثلا _ ترتبط أساسا فى تنفيذها بـه ، حيث يتعذر تنفيذها بدونه .

أما فى العصر العثمانى فقد قلل الصناع من استخدام هذا الاسلـوب ، حيث لحقه تدهور كبير ، نظرا لعزوف الصناع عن استخدام الأساليب الصناعيـة المرتبطة به ، والتى كانت شائعة قبل ذلك . وفضلا عن ذلك فان معظم أنواع الأثاث المعدني كالمباخر ، والقناديل ، والكوانين مرتبطة بأسانيب صناعيـة أخرى _ لأغراض وظيفية _ كالتفريغ مثلا .

وبصفة عامة فان هذا الأسلوب الصناعي يعد أكثر ملائمة للمواد المعرضة للكسر كالأخشاب والاحجار ، ولذلك فلا حاجة لصناع الأواني المعدنية لتنفيـذه بمفرده فى أعمالهم مادامت خاماتها قادرة على تحمل الصدمات ، وبالاضافـة الى ذلك فان سمك أغلب الأعمال المعدنية لايتجاوز بضع مليمترات ، ممـا يصعب تنفيذه بها ، ولعل هذا الأمر يفسر لنا بوضوح قلة استخدام هـذا الأسلوب الصناعى فى الأعمال المعدنية الاسلامية .

وبالنسبة للحفر الغائر البسيط الذى اصطلح على تسميته الحز، فيتم

---

(١) Ülker Erginsoy : A. E. S. 33.

تنفيذ الزخارف على وفقه بحفرها حفرا غير عميق ، وذلك بواسطة آلة خاصة تشبه الزُنْبَة المستعملة فى الوقت الحاضر [١]، وكان هذا الأسلوب مألوفا بالمعادن التى يرجع تاريخها الى ماقبل الاسلام [٢]، ومنذ بداية العصر الاسلامى أصبح لهذا الأسلوب السيادة المطلقة بالأثاث المعدني [٣]، لسهولة تنفيذه بالمعادن بصفة عامة ، وملائمته لها ٠

وقد أجاده الصناع فى العصر الفاطمى [٤]، كما برع فيه السلاجقة والمماليك الذين وصلوا به الى قمة نضجه وتطوره [٥]، وحظي بالاهتمام من قبل صناع العصر العثمانى ، وخاصة فيما بين القرن العاشر والثانى عشر الهجرى ، ولكنه تدهور بعد ذلك بسبب اقبال الصناع على الاسلوب الأوروبي الوافد الذى يعتمد بالدرجة الأولى على البروز ٠

أما أسلوب الحفر البارز فيتم تنفيذه عن طريق حفر ماحول الأشكال الزخرفية التى يراد اظهارها بارزة على سطح المعدن [٦]، ويسمى هذا الأسلوب الصناعى عند الأتراك (Kabartma) [٧] كما يطلق عليه الصناع المحدثون فى مصر والحجاز (أويمه بارزه) ٠

ولم يكن لهذا الأسلوب الصناعى حظ وافر بالأثاث المعدنى الذى يعود تاريخه لأوائل العصر الاسلامى ، لانتشار الحفر الغائر البسيط (الحز) ،غير أنه مالبث أن أستخدم منذ القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) وحتى نهاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ٠

---

(١) حسن الباشا وآخرون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٣٧١ ٠

(٢) محمد عبدالعزيز مرزوق : الفن الاسلامى فى العصر الأيوبى ،ص ٦٧،سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٠) ،سنة ١٩٦٣م ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومى ،طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،القاهرة ٠

(٣) م ٠ س ٠ ديماند : ن ٠ م ٠ س ، ص ١٤٠٠

(٤) حسن الباشا وآخرون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٣٧٤ ٠

(٥) سعيد محمد مصيلحى : ن ٠ م ٠ س ، ص ٢٥٩ ٠

(٦) حسن الباشا وآخرون : ن ٠ م ٠ س ، ص ٣٧١ ٠

(٧) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 239.

وبحلول القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) تدهور هذا الاسلوب الصناعى كثيرا ، لانسياق الصناع خلف الأساليب الصناعيه الجديده التى بدأت فى الانتشار خلال هذه الفترة كالتكفيت ، حيث لم تعد هناك حاجة الى ابراز الزخارف على وفقه مادامت هذه الأساليب تحقق الغرض الذى كان متوافرا قبل ذلك فى الحفر البارز .

وفى العصر العثمانى احتل هذا الأسلوب الصناعى مكانة مرموقة فى زخرفة الأواني المعدنية ، وربما يرجع ذلك لعزوف الصناع عن استخدام التكفيت الذى كان مستخدما على نطاق واسع قبل ذلك ، ويتجلى تنفيذ هذا الاسلوب الصناعى بصفة خاصة فى أعمال الأثاث المعدني التى يتطلب وضعها بعيدا عن النظر كوسائل الاضاءة .(١)

وقد أستخدم هذا الأسلوب الصناعى على نطاق واسع منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ، حيث ساعد على ذلك اقبال الصناع على استخدام الأسلوب الأوربى فى الزخرفة الذى يعتمد فى المقام الأول على البروز .

أما الحفر البارز البسيط فقد كان أكثر الأساليب شيوعا بالأواني المعدنية العثمانية خلال القرون المختلفه ، وذلك لسهولة تنفيذه به . ويعد انتشاره فى هذا العصر استمرارا لانتشاره خلال القرون الاسلامية السابقة عليه .

وبالنسبة للحفر المائل فقد استخدم على نطاق واسع بأعمال الأواني المعدنية العثمانية التى يرجع تاريخها للقرن الثالث عشر الهجرى ، والنصف الاول من القرن الرابع عشر ، وذلك لأن هذا الأسلوب فى الحفر أكثر ملائمه للاسلوب الأوربى الوافد الذى زخرفت على وفقه معظم أعمال هذه الفترة .(٢)

ونخلص مما سبق الى القول : بأن أسلوب الحفر بأنواعه كان أكثر الاساليب الصناعية استخداما بالاثاث المعدنى العثمانى .

---

(١) انظر اللوحات رقم (٢٣٥ ، ٢٣٧، ٢٦٤، ٢٨٤، ٢٩٧، ٢٩٨) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (٢٣٥ ، ٢٣٨، ٢٣٩، ٣٧٨، ٣٨٦) من هذه الرسالة .

(٢) المينا :

أخذ هذا الاسلوب الصناعى مسماه من المينا ، وهى عبارة عن مادة زجاجية التركيب ، على هيئة مسحوق ، يتألف من سليكات البوتاسيوم وأكسيد الرصاص ، وقد تكون المينا شفافة أو قاتمة ، كما تنفذ بألوان مختلفة [١]، اذ لايتطلب الأمر فى هذه الحالة اجراء عمليات كيمائية جديدة ، بل يضاف الى التركيب السابق أو يعوض عن أحد مكوناته بمركب كيمائي آخر [٢]، وعلى سبيل المثال فانه اذا أضيف اليه أكسيد القصدير يصبح لونه أبيضا ، واذا أضفنا أكسيد النحاس يعطينا لونا أخضرا • [٣]

ويتم تنفيذ هذا الاسلوب الصناعى فى الاواني المعدنية بأن يقوم الصانع فى أول الأمر بتنظيف سطح المعدن لازالة ماعلق به من مواد دهنية ، وذلك بغليه فى كربونات البوتاسيوم ، ثم غسله بالماء • أما اذا كان المعدن ذهبا ذو عيار منخفض ، فيجب على الصانع غليه فى مركب يتكون من نترات البوتاسيوم ، وكبريتات الألومين ، والبوتاسيوم ، وكلورور الصوديوم ، بغرض تعرية سطحه من النحاس ، لأنه كلما كانت كمية النحاس قليلة كان لصق المينا سهلا ، وحقق نجاحا باهرا • ثم يأخذ الصانع مسحوق المينا ويضعه فى هاون من اليشم المرطب بالماء ، فتسحق به المينا حتى تصبح ناعمة جدا ، ثم يوضع المسحوق بعد ذلك فى وعاء زجاجي به قليل من الماء ، ويأخذ الصانع بقدر الحاجة بواسطة آلة خاصة ، ويمده بالتساوى على سطح المعدن المراد زخرفته • [٤]

---

(١) جرجس طنوس عون : ن • م • س ، ص ٢٩٥ • وأيضا : مايسه محمود داود: (المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى) ص ٢٤٦ ، رسالة ماجستير قدمت الى كلية الآثار بجامعة القاهرة ، عام ١٩٧١م •

(٢) جرجس طنوس عون : ن • م • س ، ص ٢٩٥ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى: ن • م • س ، ص ٩٨ •

(٣) حسن الباشا وآخرون : ن • م • س ، ص ٣٧١ •

(٤) جرجس طنوس عون : ن • م • س ، ص ٣٠١ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى: ن • م • س ، ص ١٠٥ – ١٠٦ •

ويراعى قبل وضع المسحوق أن تكون المناطق المراد زخرفتها قد حددت بحواجز ثابتة أو قابلة للازالة بعد الفراغ من عملية التمويه [١]، ثم يضغط بالآلة على المسحوق حتى يسيل الماء الزائد ، ثم يكبس على المينا بخرقة حتى يتم امتصاص ماتبقى من الماء ، وبعد ذلك يوضع العمل المعدنى على صفيحة بها عدة ثقوب ، وتوضع فوق رماد حار ، ويتركه حتى ينشف المسحوق الملصوق على السطح ، وعندئذ يصبح العمل المعدني مهيئا لوضعه فى الفرن المخصص لهذا الغرض . واذا كان فى العمل المعدني مواضع ملحمة فيقتضى الأمر أن تغطى بعجينة فخارية أو جصية ، لكي تحول دون ذوبانه بفعل النار [٢]، ثم يأخذ الصانع العمل المعدني ويجعل سطحه المموه بالمينا فى الجهة المعاكسة للنار [٣]، فاذا مارأى أن المسحوق بدأ فى الذوبان من على سطح المعدن ، يقوم باخراجه فى الحال [٤]، وقد يحتاج الى اضافة مزيد من مسحوق المينا كلما ظهرت فقاعات هوائية .[٥]

ومن الملاحظ أنه بعد اخراج العمل المعدني من النار يكون سطحه غير مستو ، وغير لامع ، وحينئذ يتوجب على الصانع أن يأخذ مبردا ناعما ،ويصب كمية من السنباذج المذاب فى ماء ، ويفرك العمل المعدنى برقائق القصدير حتى يستوى تماما ، ثم يأخذ أكسيد القصدير الناعم ، وينشره على السطح، ويفركه فركا متواترا برقاقة القصدير اللينة ، فاذا بدا اللمعان فى الظهور يتوجب عليه أن يستبدل رقائق القصدير بلوح من الخشب الأبيض اللين، ويجرى عملية الفرك حتى يصبح لامعا بحسب الرغبة .[٦]

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٨ .

(٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠١ – ٣٠٢ ، وأيضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٦ – ١٠٧ .

(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٧ – ٢٣٨ .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٣ ، وأيضا رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .

(٥) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٨ .

(٦) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٣ – ٣٠٤ ،وايضا : رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٧ .

وتجدر الاشاره الى أن المينا الشفافة تستخدم على معادن مختلفة كالذهب والفضة والنحاس الأحمر [١]، غير أن أفضل النتائج تكون على الذهب، اذ يظل سطحه المموه بالمينا بمرور الزمن متلالئا [٢]، وفى حالة التمويه بالمينا على معادن أخرى فيتوجب تبطينها باستعمال رقائق من الذهب أوالفضة ثم وضعها على طبقة رقيقة من مسحوق المينا على السطح المعدني ، ثم تجرى عملية التسخين لصهر طبقة المينا ، وتزاد كمية المينا فوق الرقائق المذكورة ، وبذلك نحصل على انعكاس ضوئى جذاب ؛ لأن بعض الألوان ينعكس تألقها فيزيد الشكل جمالا .[٣]

واذا رغب الصانع فى تنفيذ رسومات على المينا ، فينبغى عليه تحضير الألوان المطلوبة ، ثم يبدأ فى تنفيذ الرسومات برفع اللون المرغوب بواسطة فرشة خاصة ، فاذا فرغ من ذلك يبدأ فى رفع اللون الثانى ، ويتوجب عليه الا ينفذه الا بعد أن يجف الأول ، وذلك بوضعه على الصفيحة المثقبة ، ثم يعرضه لنار ضعيفة الى أن ينشف ، وبعد الفراغ من الرسم يدخل العمل المعدني فى الفرن ، فاذا صار اللون لامعا يخرجه الى باب الفرن ، ويتركه حتى يبرد ، لأنه لو أخرج فورا لأدى ذلك الى تشقق الرسم والمينا ، وبخاصة اذا كانت (الورشه) معرضة للهواء .[٤]

وهناك أسلوب أخر فى الزخرفة بالمينا يتمثل فى صب المينا فى فصوص معدنية (قوالب) معدة سلفا لهذا الغرض ، وبعد حرقها فى فرن خاص بذلك تلصق هذه الفصوص على سطح العمل المعدني فى الاماكن المخصصة لها ، بحيث تصبح المينا بارزة قليلا عن سطح المعدن .[٥]

وقد عرف أسلوب الزخرفة بالمينا قبل الاسلام ، واستخدمه المسلمون[٦]

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٤١ .
(٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٤ ، وايضا رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٩ — ١١٠ .
(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٤١ .
(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٣٠٥ — ٣٠٦ ،وأيضا رشيد أفندى غازى : ن . م . س ، ص ١٠٩ — ١١٠ .
(٥) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٦٩ .
(٦) Ülker Erginsoy : A. E. S. 45.

أيضا ، وبلغ درجة عظيمة فى العصر الفاطمى اذا صحت روايات المؤرخين المعاصرين ؛ لأن ماوصلنا من أعمال معدنية مموهه بالمينا عائدة لهذا العصر قليلة جدا ، ولعل القرص الصغير المستدير المصنوع من الذهب المموه بالمينا المتعددة الألوان المثل الوحيد الذى يمكن أن نعول عليه (١). ومن منتصف القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) عثر على طاسه من النحاس فى بلاد الجزيرة بالعراق (٢).

غير أنه بعد هذا التاريخ لم يلق هذا الاسلوب الصناعى رواجا كبيرا فى العالم الاسلامى ، وذلك لجملة أمور من بينها : ظهور أساليب صناعية جديدة كالتكفيت والنيللو الذى شاع استخدامه منذ بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) (٣)، بالاضافة الى الصعوبات البالغه التى تكتنف تنفيذ أسلوب المينا ، واستنزافه للوقت ، وحاجته الماسة الى المهرة من الصناع .

ومنذ القرن العاشر الهجرى عاد هذا الاسلوب الصناعي فى الظهور ، وذلك لتدهور الأساليب الصناعيه التى كانت سائدة خلال فترة عزوف الصناع عن استخدامه بأعمال الأواني المعدنية ، ولكنه انتشر بصفة رئيسة فى أواخر العصر العثمانى .

(٣) النيللو :

هذا الأسلوب الصناعى الذى انفردت به المعادن دون سائر الفنون التطبيقية الأخرى عبارة عن مادة سوداء ، تكونت نتيجة لصهر نسب معينة من مسحوق الرصاص،والنحاس،والبورق،والكبريت،وملح النشادر،والفضة الخالصة.(٤)

---

(١) أ.هـ. كريستى : تراث الاسلام ،الجزء الأول ،ص ٣٥ ـ ٣٦ ،طبعة ١٩٣٦مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،القاهرة ،وزكى محمد حسن : كنوز الفاطميين، ص ٢٤٤ ،طبعة ١٤٠١هـ/١٩٨١م ،دار الرائد العربى ،بيروت .

(٢) أ . هـ . كريستى : ن . م . س ، ص ٣٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ ، ومحمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٤٩ .

وقد تباينت آراء الباحثين حول أصل الكلمة ، فبينما ذهب بعضهم الى أن الكلمة منسوبة الى مخترعها (Niel)[١]، ذهب فريق آخر الى أنها مأخوذة من اللاتينية (Niger) أو (Nigellus) أى اللون الأسود[٢] ومما يؤسف له أن مسمى هذا الأسلوب نقل الى العربية بدون تعريب .

ويذكر أرسوان (Erseven)[٣]: أن الأتراك يسمون هذا الاسلوب الصناعى (Savatlama) بمعنى الاسوداد الذى يأتى من كلمة (سواد) العربيه ، ولكنه جانب الصواب حين أنكر صلتها باللغه العربيه ، حيث أورد حججا واهيه لايعول عليها منها : التقارب فى نطق الكلمات العربية والتركية ، وتفسيرات لأصل الكلمة منها أنه يرى أنها أتت من (Yalak) أى المنبع و (Svarmek) التى تعنى فى العربية الساقية ، أو من (Sulamaksu Vermek) بمعنى أشغال القناة وحفرها وملؤها بالماء .

ومهما يكن من شىء فلا مجال للشك فى أن الكلمه (Savat)التركية نقلت من العربية كما هى باعترافه الصريح المشار اليه أعلاه .

ويتم تحضير النيللو بأن يقوم الصانع باحضار بوتقتين عميقتين ، إحداهما يوضع فيها كمية مقدرة من الكبريت،وملح النشادر ، والأخرى يوضع فيها أيضا كمية مقدرة من الفضة الخالصة، والنحاس الاحمر،والرصاص ، وتنقل هاتان البوتقتان على النار حتى يميع مابهما من مركبات كيمائية ، ثم يصب مزيج الكبريت وملح النشادر على المزيج الموجود فى البوتقة الأخرى ، فينتج عن هذا الخليط كبريتور الفضة والنحاس والرصاص ، ولذلك يلزمه أن يضيف اليه قليلا من ملح النشادر ، ويخرج المزيج من البوتقة ، ويسحقه حتى يصبح ناعما جدا .[٤] ثم يحفظ المسحوق فى وعاء خاص ، ومتى مارغب

---

(١) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ .

(٢) Saad Al- Jadir : Arab and Islamic Silver, p. 131, First published,1981, by Stacey International, London.

(٣) Gelâl Esad Arseven : A. E. ss. 239, 240.

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ٩٩ – ١٠٠ .

الصانع فى استخدام هذا الأسلوب بالأثاث المعدنى يقوم برسم الأشكال الزخرفية المرغوبة على وفق أسلوب الحفر العميق (١)، ثم يأخذ بقدر الحاجة من المسحوق الموجود فى الوعاء ، ويضعه فى اناء به كمية مقدرة من الماء المذاب فيه مقدار معين من ملح النشادر ، ويجرى عملية العجن حتى يصبح قوامه مناسبا ويحشو به القنوات المحفورة ، ويسخن العمل المعدنى على نار تكفى لاذابة المسحوق ، فاذا برد يأخذ الصانع كمية من مسحوق أكسيد الحديد ، ويفرك به ماحول الرسوم دون أن يلامسها حتى يزول ماعلق بها من المركب الأسود (النيللو)(٢)، ثم يلمع العمل المعدني بصفة نهائية ، حيث يظهر بمنظر زخرفي جذاب ، وخصوصا اذا كان العمل نفسه من الفضة(٣) التى تعتبر أنسب أنواع المعادن لهذا الأسلوب .

ويعتبر هذا الأسلوب الصناعى من أقدم الأساليب الصناعية فى زخرفة الأعمال المعدنيه (٤)، وقد استخدمه المسلمون منذ فجر الاسلام ، ولكنه لم ينتشر الا بعد الغزو المغولى ، نتيجة لهجرة الصناع من فارس الى الاناضول وبعض الأقاليم فى وسط آسيا والعراق ، فانتشر هذا الاسلوب بها منذ بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ووصل الأمر الى أنه يصعب التعرف على الأعمال المعدنية التى صنعت فى اقليم بعينه من هذه الأقاليم ، وذلك لشدة التشابه فيما بينها فى الشكل والحجم والزخرفة (٥)، كما حظي هذا الاسلوب بنصيب وافر فى العصر المملوكى ، وبخاصة فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)(٦)

أما فى العصر العثمانى فقد استخدم على نطاق واسع بأعمال الأواني المعدنية المصنوعة من الفضة والنحاس ،وخاصة منذ القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى)(٧)

---

(١) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 240.

(٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٠٠ .

(٣) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٦ .

(٤) Herbert Maryon and other : op. cit. , p.161 .

(٥) Saad Al-Jadir : op. cit. , p . 131.

(٦) سعيد محمد مصيلحى: ن . م . س ، ص ٢٦٨ .

(٧) أنظر اللوحات (٤ ، ٥ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٣٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨) من هذه الرسالة .

(٤) الطلاء :

لم يستخدم هذا الأسلوب الصناعى فى زخرفة الأوانى المعدنية الفضية العثمانية بكثرة وربما يرجع ذلك لانتشار أسلوب النيللو ، ولكنه استخدم على نطاق واسع فى طلاء الأعمال النحاسية .

ويطلق الأتراك على هذا الاسلوب الصناعى اسم (Tombak)[١] ، ويجب قبل إجراء عملية الطلاء أن ينظف العمل المعدنى المراد طلاؤه تنظيفا جيدا ، لأن وجود ذرة غريبة على سطحه تمنع التصاق الطلاء به .[٢]

وبعد الانتهاء من عملية التنظيف تطلى الأعمال المعدنية باحدى ثلاث وسائل[٣]، الأولى يكسى سطح العمل المعدنى المراد طلاؤه بغشاء يحصل بتآلف أجزاء كيميائية مع ظاهر المعدن حتى يلتصق به[٤]، كالذهب المذاب فى زئبق ، ويؤخذ بالفرشة ويمسح به سطح المعدن ، ثم يبخر الزئبق بوضع العمل المعدنى فى الفرن[٥] أو تغمس الأعمال المعدنية فى ماء الذهب المحضر خصيصا لهذا الغرض[٦] ، وكان هذا الأخير أكثر استخداما من سابقه ، لأن الأول لايساعد على بقاء الطلاء مدة طويلة .[٧]

والوسيلة الثانية وهى الأقدم فتتم بتعريض العمل المعدنى للنار، ثم

---

(١) Ülker Erginsoy : A. E. S. 48.
أشار بعض الباحثين الى أن هذه الكلمة ربما انتقلت الى التركية من اللغة الماليزية ، شأنها فى ذلك شأن غيرها من بعض اللغات التى عرف فيها هذا الاسم بصيغ متباينة ، كماحاول أيضا ارجاع أصل هذه الكلمة الى التركية ، حيث أورد أن هذا اللفظ ينطق بصيغ قريبة جدا منه فى مناطق مختلفة من الاناضول ، فضلا عن وجود بعض القصبات فى مدينتي قيسري ومرعش تسمى بهذا اللفظ .
Sabahattin Batur : Tombak üstüne Bir Araştirma, Sanat Dunyamiz, Sayi.31, SS.20-21, Istanbul,1984.

(٢) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٤ .

(٣) Sabahattin Batur : A. E.S. 24 .

(٤) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٥) Ülker Erginsoy : A. E. S. 48.

(٦) Sabahattin Batur : A. E.S. 24.

(٧) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

تضغط عليه الرقائق بقوة حتى تلتصق به [١]، أما الثالثة فقد أستخدمت منذ منتصف القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى)[٢]، وتعرف باسم التلبيس الكلفانى [٣]، وفيها يتم ربط العمل المعدنى المراد طلاؤه فى أحد قطبي الكهرباء ، أما فى الآخر فيربط الصلب غير المصدأ أو الذهب ، وبذلك تجرى فيها الكهرباء ، فيتجمع الذهب على العمل المعدنى .[٤]

ويعزى ظهور هذا الاسلوب الصناعى لجملة أمور أهمها : أن انسياق الصناع نحو طلاء النحاس يرجع الى أن هذه الخامة سهلة التأكسد ، ولذلك جرى تغطيتها بالفضة والذهب لأنهما من المعادن صعبة التأكسد ، وبذلك حجبت الهواء عن مماسة النحاس [٥]، وبالاضافه الى ذلك تحريم الاسلام لاستخدام آنية الذهب والفضة ، كما أن صنع الأعمال المعدنية من الذهب والفضة أمر مكلف للغاية .[٦]

(٥) الترصيع :

الرصع التحلية ، والترصيع التركيب ، واحدتها رصيعة [٧]، ورصع العقد بالجوهر ترصيعا نظمه فيه وضم بعضه الى بعض [٨]، وهو التقدير والنسج كما يرصع الطائر عشه .[٩]

وينفذ هذا الأسلوب الصناعى بالأعمال المعدنية عن طريق تركيب أو وضع الأحجار الكريمة المختارة فى الأماكن المخصصة لذلك على سطح المعدن

---

(١) Sabahattin Batur : A. E. S. 24.

(٢) A . E . S . 24

(٣) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٤) Sabahattin Batur : A . E . S . 24.

(٥) جرجس طنوس عون : ن . م . س ، ص ١٣ .

(٦) Sabahattin Batur : A . E . S . 23.

(٧) اسماعيل بن حماد الجوهرى : الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، ١٢١٩/٣ ، تحقيق احمد عبدالغفور عطار ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢م .

(٨) جمال الدين أبوالفضل محمد بن منظور : لسان العرب ١٦٥٥/٣، تحقيق عبدالله على الكبير ،ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى ، طبعة دار المعارف ، القاهرة .

(٩) مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى : القاموس المحيط ، ٢٩/٣، الطبعة الثالثة ١٣٥٢هـ/١٩٣٣م ، المطبعة المصرية ، القاهرة .

سواء كانت هذه الاماكن محفورة ، أو مفرغة ، أو منفذة بطريقة الشفتشى[١].

وتعتبر الزخرفه بالأحجار الكريمة من أقدم الأساليب الصناعية التى نفذها الانسان بالمعادن[٢]، وذلك لصلتها بالحلي والمجوهرات وتيجان العروش وغير ذلك ، حيث ان الأحجار الكريمة تجعل صاحبها محطا للانظار ، نظرا لما تتمتع به من مميزات يندر وجودها مجتمعة فى مادة أخرى غيرها، كالتنوع فى أشكالها وأحجامها ، وتعدد الوانها ، فضلا عن بريقها وصفائها ومظهرها الأخاذ الذى يأسر الألباب.[٣]

ولذلك يراعى فى حالة تزيين الأعمال المعدنية بها أن تكون الوانها واشكالها وأحجامها مناسبة للعمل المعدني المراد ترصيعه ، اذ يجب أن تقطع الأحجار بمنتهى الدقة ، وتشكل على وفق الأماكن المعدة لها سلفا حتى لاتبدو غير مستقرة بها ، مما يجعلها عرضة للتساقط ، كما ينبغى أن يكون لونها منسجما مع لون العمل المعدنى ، مما يضفى على الأعمال المعدنية المرصعة رونقا وجمالا.[٤]

ومما يؤسف له أننا لم نعثر على أعمال أثاث معدني مرصعة بالأحجار الكريمة يعود تاريخها للقرون الاسلاميه الأولى ، لنعرف مدى ماوصل اليه هذا الاسلوب الصناعي خلال تلك الفترة ، غير أنه على مايبدو أن هذا الاسلوب شهد اقبالا كبيرا فى العصر الفاطمى ، على النحو الذى اورده المقريزى وغيره من المؤرخين من أوصاف لمحتويات خزائن قصور الخلافه ،وما تخلف عن هذا العصر من أعمال تؤكد ذلك مما هو محفوظ حاليا فى المتاحف العالمية[٥]، كما عرف السلاجقة هذا الاسلوب الصناعي[٦]، وشهد اقبالا كبيرا فى العصر المملوكي.[٧]

---

(١) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ،ص ٥٧٠

(٢) Ülker Erginsoy : A . E . S . 39.

(٣) عبد الرحمن زكى : ن . م . س ،ص ١٧ .

(٤) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٥٧٠

(٥) المرجع نفسه ،ص ٥٦٤ – ٥٦٥ .

(٦) Gelâl Esad Arseven : op.cit. , p. 147.

(٧) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ،ص ٥٧٣ – ٥٧٦ .

أما فى العصر العثمانى فقد حظي هذا الاسلوب الصناعي بنصيب كبير، حيث لم يقتصر تنفيذه على الحلي والمجوهرات والتيجان ، كما كان معمولا به من قبل ، بل شاع أيضا بالاسلحة ، وكذلك بالأثاث بصفة خاصة ، وتجلى ذلك فى كثير من أنواعه ، سواء أكان ذلك فى أوانى وأدوات المطبخ(١) ، أم فى وسائل الاضاءة والحفظ والراحة (٢)، أم فى أدوات التطيب والنظافة والزينة .(٣)

(٦) التكفيت :

ويعرف هذا الأسلوب الصناعى باسماء متعددة ، ففى العربية يسمى (تطبيق) أو (تنزيل) (٤)، وفى التركيه يطلق عليه اسم (Kakma)(٥) ومن حيث المدلول فلا خلاف فى أن التطبيق والتنزيل والتكفيت مسميات للاسلوب الذى يتم فيه ملء الزخارف المحفورة حفرا عميقا فى سطح المعدن الرخيص بمعدن ثمين كالذهب والفضة(٦) .

أما مدلول كلمة (Kakma) عند الاتراك فيعنى ادخال خيوط الذهب والفضة والصدف والعاج والعظم والابنوس بداخل الخطوط الزخرفية المحفورة حفرا عميقا على الأخشاب والمعادن(٧). أى أنهم لايفرقون بين الترصيع والتطعيم كما فى العربيه.

والتكفيت على نوعين ، اما رقائق تزخرف بها المناطق الكبيرة والعريضة ، أو أسلاك رفيعة مخصصة لزخرفة الأجزاء الصغيرة والضيقة(٨)،

---

(١) انظر اللوحات رقم(٣٧ ، ٧٥ ،٧٦، ٧٩ ، ٩٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " (٢٠٥،٢٦٠ ، ٢٦٥،٣١٦، ٣١٧) " " "
(٣) " " (٣١٩،٣٣٨ ، ٣٣٩،٣٥٤، ٤١٢) " " "
(٤) حسن الباشا : الفنون، ٩٧٤/٢، ومحمد عبد العزيز مرزوق : الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه) ،ص ١٤٤ طبعة ١٩٦٥ م ،مطبعة أسعد ،بغداد .
(٥) Ülker Erginsoy : A. E. S. 39.
(٦) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .
(٧) Gelâl Esad Arseven : A. E.S. 239.
(٨) حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .

ففى الحالة الأولى تعمل نبشات بارزة محزوزة وبزاوية خمس وأربعين درجة متناثرة على جانبى حدود الرسم ، ثم توضع الرقائق فى شكل طبقات متتالية ، ثم تصقل بالضغط بمصقلة . أما فى الحالة الثانية فتملأ القنوات الضيقة بالأسلاك ، ثم تطرق طرقا خفيفا .(١)

ويعزى ظهور وانتشار هذا الأسلوب الصناعي فى الزخرفة لجملة أمور منها : ندرة المعادن ، وتحريم الاسلام استخدام آنية الذهب والفضه ، ولما لمحه الصناع من أن هذا الأسلوب يضفي على العمل رونقا وجمالا لايمكن تحقيقه فيما لو كان مصنوع من معدن خالص .(٢)

وقد كانت البدايات الأولى لظهور هذا الأسلوب قبل الاسلام ، أما فى العصر الاسلامى فقد عرف منذ القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى)،وذلك بمجموعة من الأباريق البرونزية المكفتة بالنحاس الأحمر ، وتعد هذه المجموعة باكورة انتاج الفن الاسلامى لهذا الأسلوب الذى كان مركزه شرقي ايران على الأرجح .(٣)

وبمرور الزمن تطور هذا الأسلوب على أيدى سلاجقة الموصل ، وبخاصة منذ أوائل القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، ثم مالبث أن بلغ غايته من الاتقان فى منتصف القرن المذكور ، ولكن الهجمات التى لاقتها هذه البلاد من قبل التتار والمغول شتتت شمل الصناع ، ودفعهم هذا الامر للهجرة الى بلاد أكثر أمنا واستقرارا ، فنزحوا الى دمشق ،والأناضول، ثم الى القاهرة .(٤)

وبطبيعة الحال فقد نقل هؤلاء الصناع هذا الاسلوب الصناعى الى البلاد التى هاجروا اليها ، وسرعان ما اختلطوا بصناعها ، واندمجوا مع بعضهم ،

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٣٥ ،وحسن الباشا وآخرون : ن . م . س ، ص ٣٧٤ .

(٢) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٦ .

(٣) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٤٢ .

(٤) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ١٤٦ ،وسعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ص ٢٦٤.

وأنتجوا أعمالا معدنية تثير الاعجاب وتلفت الانتباه .[1]

أما فى العصر العثمانى فقد استخدم هذا الأسلوب فى قلة من الأعمال[2]، وبصورة عامة فقد لحقه بشكل فجائى منذ أواخر العصر المملوكى تدهور كبير[3]، وربما يرجع ذلك لانسياق الصناع نحو أساليب صناعية أقل كلفة وأسهل عملا كالترصيع ، والمينا ، والنيللو .

(٧) التفريغ (التخريم) :

يطلق الأتراك على هذا الأسلوب الصناعى فى الزخرفة اسم (Kesme Ajur)[4]، وقد شاع استخدامه بالأعمال المعدنية العثمانية ، وبخاصة الأعمال المعدنية المعمارية ، كما استخدم بكثرة فى الأثاث وبالذات المباخر[5]، والقناديل [6] ، وظروف الفناجين [7]، والكوانين[8]،وأغطية طسوت الأباريق [9]،والكبشات [10]، وبهذه الأعمال كان استخدامه فى المقام الأول لأغراض تتصل بوظيفة كل منها .

ويلائم هذا الاسلوب المعادن غير الصلدة ، حيث انها تتقبل احداث الزخارف فيها على وفقه بواسطة آلة مدببة ، ويتلخص تنفيذه بأن يلصق الرسم المراد تفريغه على المواضع المراد زخرفتها بسطح العمل المعدنى ، ثم يجرى الصانع ثقبا فى وسط المجال المعدنى يسمح من خلاله بادخال اداة الثقب ، أما اذا كانت الرسوم المراد تنفيذها من النوع الدقيق فيلزم فى هذه الحالة عمل ثقب فى أقرب نقطة من حدود التشكيل النهائية ، ثم يثبت

---

(١) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ،ص ٢٦٤ – ٢٦٥ .

(٢) انظر اللوحات رقم (٢٨ ، ٣١٩) من هذه الرسالة .

(٣) راجع ص٣٢-٣٣ من الرسالة .

(٤) Ülker Erginsoy : A . E. S. 37.

(٥) انظر اللوحات رقم (٣٢١، ٣٢٢،٣٢٥) من هذه الرسالة .

(٦) " " " (٢٨٩ ،٢٩٠،٢٩٢ ،٢٩٣،٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ،٢٩٧) من هذه الرسالة .

(٧) انظر اللوحات رقم (١٩٣ ، ١٩٧) من هذه الرسالة .

(٨) " " " (٢٩٩،٣٠٠ ، ٣٠١،٣٠٢ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣١٠) من هذه الرسالة .

(٩) " " " (٣٧٣،٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٣٨٠ ، ٣٩٥) من هذه الرسالة .

(١٠) " " " (١٦٩،١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢) من هذه الرسالة .

العمل المراد تفريغه على طاولة التشغيل ، ويبدأ الصانع العمل ، ويراعى عند اختيار الأدوات اللازمة أن تتناسب مع تنفيذ هذا الأسلوب ، لأن من الصعب مثلا اجراء العملية بمنشار متباعدة أسنانه .(١)

وقد استخدم هذا الأسلوب الصناعى بالأثاث المعدنى منذ صدر الاسلام، وبلغ قمة تطوره منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ،وبخاصة فى العصرين السلجوقى والمملوكى ، حيث أنتج الصناع أعمالا فنية رائعة، تميز تنفيذ هذا الاسلوب بها بالدقة وصغر الفتحات أو الثقوب .

وظل هذا الأسلوب محتفظا بمكانته فى العصر العثمانى كما أشرنا ، ولكنه مالبث أن تدهور منذ القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) ، وذلك لعدة عوامل من أهمها : ظهور الكهرباء حيث أدى هذا الحدث الى صنع الثريات والقناديل من الزجاج كبديل لاخراج الضوء ، بالاضافة الى التدهور الصناعى الذى شهدته هذه الفترة ، وعلى سبيل المثال بدت خروم أغطية المباخر أكبر اتساعا ، مما جعلها تبدو مشوهة الشكل ،وأيضا التطورات الصناعية كتصميم المباخر والكوانين بدون أغطية .

وبصورة عامة فقد لاحظت أن الصناع راعوا فى تنفيذه بوسائل الاضاءة قيم الضوء ،وبظروف الفناجين ما على الفنجان المصنوع عادة من الخزف من زخارف ، حيث يهتم الصانع بابراز الزخارف عن طريق توسيع الثقوب بظروف الفناجين فى المواضع المزخرفة .

كما أود الاشاره الى أن هذا الاسلوب الصناعى لم يستخدم بأدوات وأوانى المطبخ ، نظرا لأن استخداماتها تحول دون تنفيذه بها ، فيما عدا الكبشات ، وما يجرى من ثقوب فى أخر المقبض ببعض الادوات كالملاعق ، والمطاحن .

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢١٧ – ٢١٨ .

(٨) الريبوس :

مأخوذ من الكلمة الفرنسية (Repoussée)[١]، ومن المؤسف أن هذا اللفظ نقل الى العربية بدون تعريب ، ولذلك فانني أرى أن كلمة (دفع) أنسب مصطلح عربى يمكن اطلاقه على هذا الاسلوب الصناعى ، لأن الزخارف تبرز على وفقه عن طريق الدق الخفيف بواسطة أدوات غير حاده تستخدم لهذا الغرض ، سواء كان الدق من الداخل الى الخارج أو العكس[٢]، ويعرف فى التركيه باسم (Kabartma)[٣]

ويماثل هذا الأسلوب الصناعى أسلوب الحفر البارز من حيث بروز الزخرفه فى كل منهما ، ولكنهما يختلفان عن بعضهما من الناحية الصناعيه ، لأن الحفر البارز يتم تنفيذه بحفر مناطق الفراغ فيما بين الزخارف على سطح المعدن ، كما أن الريبوس يستخدم بالأعمال المعدنيه من داخلها وخارجها على حين أن أسلوب الحفر البارز غالبا ماينفذ بالسطوح الخارجية .

ويختلف الريبوس عن أسلوب الحفر الغائر (العميق) فى أن الريبوس يظهر الزخارف من الوجهين الداخلى والخارجى فى آن واحد ، فى حين أن الحفر الغائر لايظهر الزخارف الا فى وجه واحد ، وهو الوجه الذى تم فيه الحفر .

وتعتبر الزخرفة بالريبوس من ضمن الأساليب الصناعية التى استخدمها الانسان منذ القدم ، كما نفذ على قلة خلال القرون الستة الأولى الاسلامية[٤]، أما فى العصر العثمانى فقد شاع استخدامه منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجرى.

---

(١) محمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٠٢ .

(٢) Herbert Maryon And other : op. cit. , p. 113.
ومحمد أحمد زهران : ن . م . س ، ص ٢٠٢ .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. S. 34.

(٤) A. E. S. 39.

الباب الثاني

التصميم وصلته بالوظيفة

الفصل الأول

أواني وأدوات المطبخ

يعتبر المطبخ العثمانى من أغنى المطابخ فى العصر الاسلامى ، سواء أكان ذلك من حيث آوانيه وأدواته ، أم فيما يتعلق بما يطبخ فيه من أصناف المأكولات الشهية ، أم بخصوص تصميمه المعمارى الفريد ، أم من حيث نظمه وتقاليده .

ويهمنا فى هذا المطبخ أوانيه وأدواته المعدنية ، وعلى الرغم من اقبال العثمانيين على استعمال الأوانى والأدوات الخزفية بصورة غير معهودة من قبل ، فان الأوانى والأدوات المعدنية لم تتأثر كثيرا بذلك ، لتعذر الاستغناء عن أغلب أنواعها بحكم طبيعة وظيفتها ، ولما تمتاز به من قوة ومتانة وتحمل لمدة طويلة ، بعكس الأوانى والأدوات الخزفية التى غالبا ما تكون عرضة للكسر .

ونظرا لتميز الأوانى والأدوات المعدنية بين نظيراتها المصنوعة من مواد أخرى بالتنوع فى وظائفها والثراء فى تصميمها ، فقد أمكن تقسيمها الى نوعين رئيسين هما : أوانى أو أوعية ، وأدوات ، وفيما يلى عرض تحليلى مفصل لهذين النوعين كل على حده :

أولا : الأوانى أو الاوعية :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، أوانى للأكل ، وأخرى للشرب .

(١) أوانى الأكل :

وتتمثل فى القدور ، والصحون ، والصينيات ، والتباس ، والسلطانيات، والسكريات ، والتفسيرات ، والمطبقيات ، والمالح .

(أ) القدور :

لدينا نوعان من القدور ، أحدهما تطبخ فيه الأطعمة ، والآخر يعبأ ماءا ليغرف منه الطباخ حينما يحتاج الى ذلك أثناء الطبخ ، ولذلك يلاحظ أن القدور المخصصة لطبخ الأطعمة غالبا ماتكون خالية من الزخرفة ، حيث لايستدعى الأمر زخرفتها مادامت معرضة للنار ، اذ ينجم عن ذلك ظهور طبقة

سوداء تغطى الزخرفة ،أما القدور المخصصة للماء فقد اعتني بزخرفتها .

ومن حيث التصميم فقد صممت قدور النوع الأول على شكلين ،الأول عادة مايكون دائري الشكل ،بحيث يتساوى قطر الفوهة مع قطر القاعدة ،وهو كبير الحجم ،نظرا لتخصيصه لطبخ الولائم ،وله أربعة مقابض متحركة ،كل اثنين منها متقابلان ،تثبت جميعها بالحافة العلوية للقدر[١]. أما الثانى فيتميز بكبر فوهته ،وصغر قعره ،اذ من الملاحظ التدرج فى اتساعه من الأسفل الى الأعلى، وهو بأحجام مختلفة ،وعادة مايكون له مقبضان غير متحركين ،وكان هذا النمط من القدور مخصصا للقلي ،ولطبخ الأرز، والخضروات ،ومايدخل فى هذا النطاق .[٢]

أما قدور النوع الثانى فقد جاءت على ثلاثة أنماط ،الأول تتميز قدوره بشدة انبعاج جوانبها الى الخارج ،وقصر رقابها،وضيق فوهاتها بالمقارنة مع قعورها ،وحني الحافة العلوية للرقبة الى داخل القدر أفقيا، مشكلا بذلك تجويفا داخليا يتم من خلاله حمل القدر.[٣]

وقد عرف هذا النمط قبل العصر العثمانى ،ومن أقدم نماذجه قدران نحاسيان مكفتان بالفضة ،يعود تاريخهما للقرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، أحدهما من سوريا أو مصر ، وهو فى مجموعة كير ببريطانيا[٤]. والآخر من ايران ،ويوجد فى مجموعة ماركويت بفرنسا[٥]،وقدر ثالث من النحاس المكفت بالذهب والفضة ،يعود تاريخه للقرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ضمن مجموعة آل الصباح بالمتحف العام فى الكويت .[٦]

والنمط الثانى من قدور هذا النوع يتميز بشدة عمقه،وطول رقبته ، والتدرج فى انبعاجه من أسفل الى أعلى ،ويعد هذا النمط أحد التصميمات العثمانية الخالصة.[٧]

---

(١) انظر لوحة رقم (٦) شكل رقم (٦/٤) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٧) " " (٧/٤) " " "
(٣) " " " (١) " " (١/٤) " " "
(٤) Géza Fehér Vari : Islamic Metal Work of the Eighth to the Fifteenth Century in The Keir Collection,p1. 51-A,N.152, first published ,1976, by faber And faber Limited, London.

(٥) Arthur Upham Pope : Asurvey of persian Art from Prehistoric Times to the present,pl.1340.Maxwell Aley Literary Associats,New York.

(٦) Marliyn Jenkins : Islamic Art in The Kuwait Natio_nal Museum (the al- sabah Collection), p1.93 , First published in 1983, for Sotheby publication, by phillip Wilson publishers, London.

(٧) أنظر لوحه رقم (٥) شكل رقم (٥/٤) من هذه الرسالة.

أما النمط الثالث من القدور فهو دائري الشكل ، قليل العمق ، ذو رقبة قصيرة حنيت حافتها الى الخارج أفقيا .(١)

ويعد هذا التصميم أحد التصاميم العثمانية المستوحاة من تصميم بعض قدور القرنين السابع والثامن الهجرى (الثالث عشر والرابع عشر الميلادى) ،ومن أمثلة ذلك قدران نحاسيان مكفتان ، أحدهما محفوظ فى متحف اللوفر بباريس(٢) ، والثانى بمتحف قصر جلستان فى طهران .(٣)

ويتبين الفرق فى تصميم هذا النمط من القدور بين العصر العثمانى والقرون السابقة عليه فى امتداد نهاية الحافة بشكل ملفت للنظر ، أما فى العصر العثمانى فلا تمتد الحافة كثيرا .

(ب) الصحون :

لدينا أيضا نوعان من الصحون ، أحدهما ذو غطاء ، والآخر بدون غطاء فالصحون المغطاة تشبه السلطانيات ،ولكنها تختلف عنها من حيث ان الصحن نفسه أقل عمقا من السلطانية ، وغطاءه أكبر من غطائها ، كما يشتركان فى الوظيفة التى يضطلعان بها ، المتمثلة فى احتفاظ الطعام المطبوخ الذى يفترض فيه أن يؤكل ساخنا بأكبر قدر من الحرارة ، وحماية مابداخلهما من تساقط الأتربة ، وتهافت الحشرات .

أما الصحون المغطاة فتتكون من قاعدة ، وغطاء ، ومقبض .وعادة مايكون قطر الصحن أكبر من قطر الغطاء وقد ورد على نوعين ،دائري (٤)، وبيضاوي(٥)،

---

(١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (٢/٤) من هذه الرسالة .

(٢) Anthony Welch : Calligraphy in The Arts of the Muslim World, p.85, first published in 1979,Dawson, England.

(٣) Arthur Upham Pope : op.cit., p1. 1341.

(٤) انظر اللوحات رقم (٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ،٢١، ٢٤)شكل رقم (٨/٥ – ١٢ ، ١٥) من هذه الرسالة .

(٥) انظر لوحة رقم (٢٢) شكل رقم (١٣/٥) من هذه الرسالة .

وتبين لى أن الداثري كان أكثر استخداما من البيضاوي ، أما القاعدة فقد وردت على ثلاثة أشكال ، دائرية[١] ، وبيضاوية [٢]، وعلى هيئة الأرجل[٣] فالدائرية جاءت على نمطين ، أحدهما يبرز الى الخارج عن حدود قعر الاناء[٤] والآخران يشكل قعر الاناء القاعدة[٥]، وكان هذا النمط أكثر استخداما من سابقه ، ويرجع ذلك لعدم رغبة الصناع فى التلحيم ، ولتحقيق الاستقرار للصحن من جهة أخرى .

أما الغطاء فهو على هيئة قبة ، ويختلف قطره وعمقه ومقدار انبعاجه من صحن لآخر ، وقد تجلت فيه عناية الصناع واهتمامهم به من حيث تشكيله ، وزخرفته دون سائر الأجزاء الأخرى المكونة للصحن .

وفيما يتعلق بالمقبض فقد نفذ بالصحون نوعان من المقابض ، أحدهما بالغطاء ، وعادة مايثبت بوسط سطحه ويشكل على هيئة وردة[٦]، أو على هيئة طيور [٧] ، أو على شكل فاكهه[٨]، أو يأخذ شكل الصحن وغطاؤه[٩].

أما الآخر فقد ورد بالصحن ، وذلك بمواضع مختلفة منه فتارة يثبت مقبضان متقابلان بجوانب الصحن ، بحيث يوضعا رأسيا[١٠]، أو يثبتان بطرف الحافة افقيا[١١]، وغالبا ما اتخذ الصناع الحافة مقبضا ، وفى هذه الحالة صمموها على انماط متعددة ، كتسنينها[١٢] ، أو رسم خطوط بالحفر الغائر

---

(١) انظر اللوحات رقم (٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠) شكل رقم (٨/٥ – ١٢) من هذه الرسالة .
(٢) انظر لوحة رقم (٢٦) شكل رقم (١٧/٥) من هذه الرسالة .
(٣) انظر اللوحات رقم (٢٢ ، ٢٣) شكل رقم(١٣/٥،١٤) من هذه الرسالة .
(٤) " اللوحة " (١٨) " " (١٠/٥)من هذه الرسالة .

(٥) انظر اللوحات رقم (٨ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) شكل رقم (٨/٥،٩،١١–١٢) من هذه الرسالة .
(٦) انظر لوحة رقم (٢٧) شكل رقم (١٨/٥) من هذه الرسالة
(٧) " " " (٢٢) " " (١٣/٥) " " "
(٨) " " " (٢٥) " " (١٦/٥) " " "
(٩) " " " (٢٠) " " (١٢/٥) " " "
(١٠) " " " (٢٣) " " (١٤/٥) " " "
(١١) " " " (٢٦) " " (١٧/٥) " " "
(١٢) " " " (٢١) " " (٨/٥) " " "

على سطحها [١]، أو حني طرفها الى الأسفل من الخارج [٢].

وفيما يخص الصحون غير المغطاة فتماثل الصوانى والتباس ولكنها أصغر حجما منهما ، ومن الملاحظ قلة هذا النوع من الصحون ، ويعزى ذلك الى ازدهار الصناعات الخزفيه فى العصر العثمانى ، حيث أقبل الناس على استخدام الصحون الخزفيه بكثرة ، نظرا لما لمسوه فيها من مميزات صحية وجمالية ، فمن الناحية الصحية فان الخزف غير قابل للتأكسد كالمعادن، أما من الناحية الجمالية فبالامكان عمل صحون خزفية بألوان مختلفة،وزخرفتها بأشكال نباتية مستوحاة من الأشجار والفواكه ، وأشكال حيوانية كالحمام والسمك ، بالاضافة الى الزخارف الهندسية ، مما يضفى على الصحن طابعا جماليا آخاذا يساعد على فتح الشهيه .

وبصفة عامة فتتميز الصحون المعدنية بأن جوانبها مائلة الى الخارج كثيرا ، بحيث يستغلها الانسان لاستخدامها مقبضا [٣]، وزيادة فى الحرص على ذلك فقد وردت حواف بعض الصحون مسننة [٤].

(ج) الصينيات :

جمع صينية ، وهى عبارة عن اناء دائري الشكل ، كبير الحجم ، يشبه فى تصميمه النوع الثانى من الصحون ، وتؤدى الصينية مهاما متعددة من أبرزها أنها الآنيه التى يقدم فيها الطعام ، سواء أكان فى صحون ،أم يفرغ مباشرة فيها ، بحيث يجتمع حولها الآكلون .

ولما كانت طبيعة وظيفتها تتطلب أن يكون تصميمها دائري الشكل ، فمن البدهي أن يبحث الصانع عن وسيلة تمكن حاملها من نقلها من مكان لآخر ، ولذلك لجأ الى الأطراف أو الحواف ، واستخدم فى سبيل تحقيق هذا

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٤) شكل رقم (١٥/٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٧) " " (١٨/٥) " " "
(٣) " " " (١٢) " " (٣/٥) " " "
(٤) " " " (١٤) " " (٤/٥) " " "

الغرض أربع وسائل ، الأولى تتمثل فى حني الحافة الى الخارج أفقيا، مشكلا بذلك بروزا ظاهرا عن الجوانب ، ثم حنيه مرة أخرى الى أعلى رأسيا [١]، والثانيه حنيت الحافة الى الخارج أفقيا ، ثم زخرف سطحها على وفق أسلوب الدفع (الريبوسى) الذى يظهر الزخارف بارزة على سطح الحافة، ومجوفة بباطنها ، مما يقوى عملية المسك .[٢]

والوسيلة الثالثة تكون جوانب الصينية مائلة الى الخارج قليلا، ثم تحنى الى آسفل [٣]، والرابعة تتمثل فى تعريج حواف الصينية [٤].

وقد عرفت هذه الوسيلة بالصوانى الاسلامية منذ فترة مبكرة ، ومن أقدم نماذجها صينية برونزية من مصر يرجع تاريخها للقرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين) [٥].

(د) التباسى :

ومفردها تبسى ، وهو أصغر من الصينية وأكبر من الصحن ، وأقل عمقا منهما ، حيث تقدم فيه الفناجين أو الأكواب وهى معبأة بالشاى أو القهوة أو العصير ، ولذلك فالتبسى فى الأعم الأغلب ليس الا قطعة واحدة ضمن مجموعة قطع تشكل فى مجموعها (طقما) بدت فيه مهارة الصناع وابداعاتهم الفنية ، حيث يتميز بأن قطعة كلها ذات تصميم موحد وزخرفة واحدة .

وقد صممت التباسى العثمانية على أربعة أشكال ، أبرزها شكل على هيئة قلب [٦]، وبقية الاشكال جاءت على هيئة مستطيل [٧]، ودائري [٨]،

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٨) شكل رقم (١/٦) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٣) " " (٦/٦) " " "
(٣) " " " (٣٢) " " (٥/٦) " " "
(٤) " " " (٣١) " " (٤/٦) " " "
(٥) زكى محمد حسن : أطلس ،شكل ٤٥٢ .
(٦) " " " (٣٧) " " (١/٧) " " "
(٧) " " " (٣٦) " " (٣/٧) " " "
(٨) " " " (٣٨) " " (٤/٧) " " "

وبيضاوي [١]، وبطبيعة الحال فان فى مثل هذا النوع من الأوانى يُعمل على ايجاد وسيلة تكفل حمل التبسى بيسر وسهولة ، فالتباسى المستطيلة الشكل ثبت بمنتصف جانبيها العرضيين مقبضان ، بمعدل مقبض واحد بكل جانب [٢]، ويعزى تثبيتهما بالجانبين العرضيين لأمور منها : أن يكون الجانبان الطوليان فى مواجهة الضيوف ، وليستوعبا أكبر قدر ممكن من الفناجين ، كما يتعذر أن يثبتا بالجانبين الطوليين، لما فى ذلك من سهولة الاخلال بتوازن التبسى ، مما يؤدى الى سقوط مابه من فناجين .

أما فى التباسى المشكلة على هيئة قلب فقد شُكِّل المقبض على هيئة زخرفة نباتيه مفرغة [٣]، وفيما يتعلق بالتباسى الدائرية فيلاحظ استغلال حوافها لاستخدامها مقبضا ، وزيادة فى العمل على عدم انزلاق التبسى من اليد قام الصانع بتعريج الحافة على هيئة نباتية [٤]، أو بعمل تجويفات متعددة [٥].

(هـ) السلطانيات :

جمع سلطانية ، وهى مكونة من الاناء أو الوعاء ، والغطاء ، وبذلك فهى تشبه الطاسة ، ولكنها مغطاة ، كما تختلف عن الصحن من حيث ان اناءها أكثر عمقا من الصحن ، وغطاؤها أقل عمقا من غطاء النوع الأول من الصحون، كما يشتركان فى وظيفة واحدة ، مع الاختلاف فيما يوضع فيهما ، فالسلطانية عادة ماتخصص لوضع الحساء ، أما الصحون فيوضع بداخلها مايناسبها من الأطعمة .

فبالنسبة للوعاء فقد صمم على ثلاثة أشكال ، الأول على شكل طاسة [٦]، والثانى على هيئة كأس [٧]، والثالث يتميز بضيق قاعدته وفوهته وشدة

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٩) شكل رقم (٥/٧) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٥) " " (٣/٧) " " "
(٣) " " " (٣٧) " " (١/٧) " " "
(٤) " " " (٣٨) " " (٤/٧) " " "
(٥) " " " (٣٩) " " (٥/٧) " " "
(٦) " " " (٤١) " " (٢/٨) " " "
(٧) " " " (٤٨) " " (٩/٨) " " "

انبعاج جوانبه الى الخارج [١]، أما الغطاء فقد ورد على ثلاثة أشكال أيضا ، أولها على هيئة قبه عميقة [٢]، وضحلة [٣]، وثانيها على شكل مسطح [٤]، وثالثها يتخذ شكل قبة متدرجة فى العمق .[٥]

وقد تبين لى أن قطر الأغطية المسطحة أكبر من قطر فوهة السلطانية ، بحيث تدخل فى السلطانية من الخارج [٦]، أما بقية الأغطية فعلى العكس من ذلك ، حيث يوضع الغطاء مباشرة على أطراف حواف السلطانية .

وبالنسبة للمقابض فلدينا منها نوعان ، مقابض ثبتت بالسلطانية نفسها [٧]، وأخرى بمنتصف سطح الغطاء ، وقد ورد هذا النمط من المقابض على عدة أشكال منها : ماهو على شكل وردة متفتحة[٨] أو غير متفتحة [٩]، ومنها ماهو على هيئة قبة [١٠]، ومنها مايتخذ شكل الفرع النباتى [١١]، وبعضها صُمم على هيئة كأس بداخله شكل يشبه البيضة الموضوعة رأسيا ،بحيث يبرز نصفها عن فوهة الكأس [١٢] ، وأخيرا ورد مقبض الغطاء على شكل مصبع فى رأسه شكل آخر نصف كروي .[١٣]

(و) السكريات :

جمع سكرية ، وهى الآنية التى يوضع فيها السكر ، ولدينا ثلاثة أنواع من السكريات ، الأول يحفظ فيه السكر فى المطبخ ، والثانى يقدم مع المشروب،

---

(١) انظر لوحة رقم (٤٧) شكل رقم (٨/٨) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٤١) " " (٢/٨) " " "
(٣) " " " (٤٥) " " (٦/٨) " " "
(٤) " " " (٤٦) " " (٧/٨) " " "
(٥) " " " (٤٤) " " (٥/٨) " " "
(٦) " " " (٤٠) " " (١/٨) " " "
(٧) " " " (٤٧) " " (٨/٨) " " "
(٨) " " " (٤٦) " " (٧/٨) " " "
(٩) " " " (٤٧) " " (٨/٨) " " "
(١٠) " " " (٤٠) " " (١/٨) " " "
(١١) " " " (٤٣) " " (٤/٨) " " "
(١٢) " " " (٤٤) " " (٥/٨) " " "
(١٣) " " " (٤٥) " " (٦/٨) " " "

والثالث توضع فيه الحلويات ، فبالنسبة للنوع الأول فيتميز بكبر حجمه ، وقد ورد على عدة أشكال ، أولها على شكل قمع يضيق من أسفله ، ويتسع من أعلاه ، وله غطاء على هيئة قبة ، يتوسط سطحها مصبع رأسه كروي الشكل ، يمسك به فى حالة رفع الغطاء (١) ، وثانيها ذو قاعدة دائرية ، وبدن أسطواني ينبعج الى الخارج ، وله غطاء كسابقه (٢) ، وثالثها قاعدته نجمية الشكل ، وبدن أسطواني ينبعج من أسفله ، وغطاء كسابقيه (٣).

أما النوع الثانى فيتميز بصغر حجمه ، وغالبا مايقدم مع المشروب ، ليأخذ الضيف القدر الذى يريده من السكر ، وقد ورد هذا النوع على عدة أشكال أيضا ، منها ماهو على شكل فاكهة شطرت الى نصفين ، السفلي يوضع فيه السكر ، والعلوى يمثل الغطاء ، ويتوسطه وريقات نباتية ينطلق منها قضيب على شكل فرع نباتي يستخدم مقبضا للسكرية (٤). ومن أشكال هذا النوع ماتتخذ قاعدته شكلا دائريا ، وبدنا كمثري الشكل ، مضلعا رأسيا ، وغطاء على شكل قبة مضلعة ، يتوسط سطحها ديك مجسم يستخدم مقبضا فى حالة رفع الغطاء ، وبالغطاء فتحة تُدْخَلُ منها الملعقة (٥).

ومن أشكال هذا النوع مايعتمد على ثلاثة أرجل ، وبدنه بيضاوي الشكل وغطاؤه على شكل قبة ضحلة متدرجة ، يتوسط سطحها شكل كروي مضلع ،وبالغطاء فتحه كسابقه ، كما يوجد بهذه السكرية مقبض ثبت طرفه بأسفل البدن ،وطرفه الثانى بغطائها (٦) ، ومن أشكال هذا النوع مايشبه السلطانية (٧) ، أما الأخير فهو يتميز بقاعدة دائرية على شكل صحن يرتكز على عدة أرجل ،ويتوسطه السكرية نفسها التى صممت على شكل كروي ، وبجوانبه السفلية والعلوية فتحات ، عشق بالسفلي زجاج لتمييز مابداخل السكرية ، وتركت الفتحات

---

(١) انظر لوحة رقم (٥٠) شكل رقم (١/٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٥٢) " " (٣/٩) " " "
(٣) " " " (٥١) " " (٢/٩) " " "
(٤) " " " (٥٩) " " (١٠/٩) " " "
(٥) " " " (٥٨) " " (٩/٩) " " "
(٦) " " " (٦٠) " " (١١/٩) " " "
(٧) " " " (٥٧) " " (٨/٩) " " "

العلوية على حالها لِتُدْخَل منها الملاعق ، ويتوسط سطح غطاء هذه السكرية مقبض على شكل وردة .[١]

وفيما يتعلق بالنوع الثالث من السكريات ، وهو المخصص غالبا للحلوى فقد ورد أيضا على عدة أشكال ، نذكر منها مايشبه الكؤوس التى تقدم للفائزين[٢] ، ومن هذه الأشكال ماشكلت قاعدتها على هيئة مخروطية تتسع من أسفلها ، وتضيق فى أعلاها ، أما البدن فهو نصف كروي ، والغطاء على شكل قبة غير عميقة كثيرا ، يتوسط سطحها مقبض الغطاء الذى يأخذ شكلا مضلعا[٣]

(ز) التفسيرات :

مفردها تفسيرة ، وهى آنية صغيرة يوضع فيها أعشاب منتقاة ، ولبان، وخلافهما، تقدم مع الطعام على المائدة ، فاذا تناول الضيوف الطعام ،قاموا بعدها بتناول مابها ، بغرض اكساب الفم رائحة زكية .

وتتألف التفسيرة العثمانية من قاعدة بيضاوية مسطحة على شكل أرضية نباتية ، يرتكز على سطحها عدة قضبان على شكل فروع نباتية ، ينتهى كل منها بآنية صغيرة تأخذ شكلا كمثريا ، شطر أفقيا الى نصفين ، السفلي يمثل موضع الأعشاب واللبان ، والعلوي يمثل الغطاء الذى ثُبِّتَ بمنتصف سطحه مقبض على شكل طائر[٤] ، أو وردة .[٥]

ومن الملاحظ تعدد هذه الأوانى حيث بلغ عددها ثلاث فى بعض التفسيرات[٦] ، واثنتان فى تفسيرات أخرى[٧] ، ويعزى هذا الأمر لتنوع المادة التى توضع فيها .

(١) انظر لوحة رقم (٦١) شكل رقم (١٢/٩) من هذه الرسالة
(٢) " اللوحات (٦٢-٦٧)شكل رقم (١٣/٩ – ١٨) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (٥٣) " " (٤/٩) " " "
(٤) انظر اللوحات رقم (٦٨ ، ٧١) شكل رقم (٤،١/١٠)من هذه الرسالة .
(٥) انظر اللوحات رقم (٦٩ ، ٧٠) " " (٣،٢/١٠)" " "
(٦) انظر لوحة رقم (٦٨) " " (١/١٠) " " " .
(٧) انظر اللوحات رقم (٦٩ ، ٧١) " " (٤،٢/١٠)" " " .

(ح) المطبقيات :

تتكون المطبقية من عدد من الطاسات التى يتم وضعها فوق بعضها بين قائمين يتحدد طولهما على حسب عدد وحجم الطاسات ، بحيث يوضع فى كل طاسة صنف معين من أصناف الطعام ، ثم يُدْخَلُ مقبضا الطاسة السفلية فى خطافي القائمين من أسفل ، وتركب الطاسات فوق بعضهـا ، وتغطى العلوية بغطاء على حافة سطحه مما يقابل القائمين مقبضان يدخل فيهما خطافا القائمين ، ثم تُحْمَلُ المطبقية بواسطة المقبض المثبت على الغطاء .(١)

(ط) الممالح :

جمع مملحة ، وهى الأنية التى يوضع فيها الملح لاستخدامه على المائدة بعد تقديمها اذا لزم الأمر ، وقد عزف العثمانيون عن استخدام الملاحات المعدنيه ، نظرا لأن الزجاجيه تمكن الانسان من معرفة مابداخلها دون الحاجة الى فتحها .

ولدينا أنموذج واحد لمملحة معدنية مشكل بدنها على هيئة بيضاوية ، يرتكز على أرجل ، أما غطاؤها فهو على شكل قبة مخرمة ، وذلك بغرض خروج ذرات الملح من خلال هذه الثقوب وقت الحاجة .(٢)

(٢) أوانى الشرب :

وتتمثل فى الأكواز ، والحنفيات ، والدوارق ، والزمزميات ، والدلال، والجزوات ، والبراريد ، والغلايات ، والزبديات والمغاريف ،والكؤوس ،وفيمايلى عرض مفصل لأشكال كل نوع من هذه الأنواع :

(أ) الأكواز :

جمع كوز ، وقد صمم على نوعين ، أكواز مغطاة ، وأخرى بدون غطاء .

---

(١) انظر اللوحات رقم (٧٢ ، ٧٣)شكل رقم (١/١١، ٢) من هذه الرسالة .
(٢) انظر لوحة رقم (٧٤) شكل رقم (١٢) " " " .

فبالنسبة للأكواز المغطاة فلدينا منها سبعة أشكال ، الأول يتميز بقاعدة دائرية جوانبها رأسية الوضع ، وبدن كروي الشكل ، ورقبة اسطوانية ، أما الغطاء فهو على هيئة قبة ضحلة ، ينطلق من منتصف سطحه مصبع فى رأسه شكل كروي تم تضليعه رأسيا [١]. والثانى يماثله ولكنه أقصر منه [٢].والثالث يشبه الثانى ، ولكنه يختلف عنه فى كون قاعدته منبعجة الى الخارج ، وعلى الأطراف السفلية للغطاء نتوءات بارزة الى أعلى على شكل شرفات [٣].

والرابع يماثل فى التصميم العام الشكل الأول ، ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود القاعدة اذ يستند مباشرة على أسفل البدن ، كما أن رقبته طويلة بصورة ملفتة للنظر ، أما غطاؤه فهو على شكل قبة ضحلة يتوسط سطحها مقبض كروي الشكل .[٤]

والشكل الخامس ذو قاعدة دائرية ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة اسطوانية أضيق من رقاب الأشكال السابقة ، كما أن غطاءها على هيئة قبة عميقة بخلاف أغطية الأشكال السابقة ، أما مقبض الغطاء فقد شكل على هيئة وردة .[٥]

و الشكل السادس يتميز بقاعدة دائرية ضيقة من أعلاها وواسعة من أسفلها ، أما بدنه فهو بيضاوي الشكل ، ورقبته ضيقة ، وفوهته واسعة مع تفليج مقدمتها على هيئة ميزاب ، والغطاء عبارة عن صفيحة معدنية تأخذ شكل الفوهة ، أما مقبض غطاء هذا الشكل من الاكواز فقد ورد على عدة أشكال ، على هيئة طائر[٦]، و على شكل ثمار رمان[٧]، و كروي الشكل[٨]

---

(١) انظر لوحة رقم (٧٥) شكل رقم (١/١٣) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٧٧) " " (٣/١٣) " " "
(٣) " " " (٧٨) " " (٤/١٣) " " "
(٤) " " " (٧٩) " " (٥/١٣) " " "
(٥) " " " (٨١) " " (٧/١٣) " " "
(٦) " " " (٨٤) " " (١٠/١٣) " " "
(٧) " " " (٨٢) " " (٨/١٣) " " "
(٨) " " " (٨٣) " " (٩/١٣) " " "

وبالنسبة للشكل السابع فيختلف كلية عن الأشكال الستة السابقة ، حيث يتميز عنها بطول قاعدته ، وكبر حجم بدنه ، وطول رقبته وضيقها ، وفوهته واسعة بالمقارنة مع الرقبة ، أما غطاؤه فهو على شكل قبة ضحلة جدا ، ومثلت بسطحه بضع قباب صغيرة .(١)

وفيما يخص الأكواز التى بدون غطاء فقد وردت على عدة أشكال ، الأول يتميز بقاعدة دائرية ، وبدن كروي ، ورقبة أسطوانية الشكل (٢)، والثانى بدون قاعدة حيث ينبعج من أسفله ويضيق من أعلاه ، وفوهته دائرية فلجت مقدمتها على شكل ميزاب (٣)، والرابع ذو قاعدة دائرية منبعجة الى الخارج ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة اسطوانية .(٤)

أما فيما يتعلق بمقابض الأكواز فهى غالبا ماتكون مقوسة بحيث يثبت طرفها السفلي بأسفل البدن ، والعلوي بالحافة العلوية ، وقد صممت المقابض على عدة أشكال نذكر منها : تشكيله على هيئة حيوان خرافي (٥)، وكان هذا الشكل أكثر استخداما من غيره ، ومن هذه الأشكال ماشكل طرفاه على هيئة فروع نباتية (٦)، أو وردة (٧)، أو أتخذ المقبض شكلا عاديا خاليا من أى عنصر زخرفي (٨)، أو شُكِّل على هيئة جذع شجرة .(٩)

(ب) الحنفيات :

مفردها حنفية ، وهى آنية يوضع فيها مشروب بارد صالح للشرب ،ماء ،

---

(١) انظر لوحة رقم (٨٥) شكل رقم (١١/١٣) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٨٦) " " (١٢/١٣) " " "
(٣) " " (٨٨) (١٤/١٣) " " "
(٤) " " " (٨٧) " " (١٣/١٣) " " "
(٥) " " " (٧٥، ٧٧، ٧٨، ٨٩)شكل رقم (١/١٣، ٣، ٤، ١٥) .
(٦) انظر اللوحات رقم (٨٢ ، ٨٤) شكل رقم (٨/١٣ ، ١٠)من هذه الرسالة .
(٧) انظر لوحة رقم (٨١) شكل رقم (٧/١٣) من هذه الرسالة .
(٨) " " " (٧٦) " " (٢/١٣) " " "
(٩) " " " (٨٣) " " (٩/١٣) " " "

كان أم عصيرا ، وقد وردت الحنفيات العثمانية على نوعين ، الأول محمول على كراسى ، والآخر بدون كراسى ، وكلا النوعين ورد على شكلين ، أولهما كروي [١]، والآخر كمثري الشكل .[٢]

ومما يلاحظ على أغلب هذا النوع من الحنفيات وجود صنبور بأسفل جانبها الأمامي ، تم تشكيله على هيئة نسر فى بعض الأعمال [٣]، وعلى شكل مدفع [٤]، وتاج [٥] فى أعمال أخرى ، كما يوجد فى بعض حنفيات هذا النوع مقبض تحمل من خلاله الحنفية أثناء تعبئتها أو نقلها من مكان لآخر،ففى الكروية يلاحظ وجود مقبض متحرك على سطحها [٦]، وفى الكمثرية الشكل ثبت المقبض بأعلى الجانبين [٧]، كما انعدم المقبض فى بعض الحنفيات [٨] وايضا يلاحظ أن لكل حنفية غطاء على شكل قبة يتوسط سطحها مقبض يمسك به أثناء رفع الغطاء ، وقد ورد بدوره على عدة اشكال منها : تشكيله على هيئة نسر[٩]، أو على شكل وردة .[١٠]

(ج) الدوارق :

يتميز الدورق بتصميم موحد يشبه تماما دوارق الماء الفخارية ، ولكنه يختلف عنها فى وجود الغطاء ، وفى هذه الحالة ورد الغطاء على شكل قبة مضلعة فى بعض الأعمال [١١]، وعلى هيئة كوب يُدْخَلُ بالمقلوب فى فوهة الدورق [١٢]، كما أن لبعض الدوارق المعدنية صحنا توضع فيه .[١٣]

---

(١) انظر اللوحات رقم (٩٣ ، ٩٤) شكل رقم (٤/١٤، ٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٩٠ ، ٩٢) " " (١/١٤، ٣) " " " .
(٣) انظر لوحة رقم (٩٠) شكل رقم (١/١٤) من هذه الرسالة .
(٤) " " " (٩٤) " " (٥/١٤) " " "
(٥) " " " (٩٥) " " (٦/١٤) " " "
(٦) " " " (٩٤) " " (٥/١٤) " " "
(٧) " " " (٩١) " " (٢/١٤) " " "
(٨) " " " (٩٥) " " (٦/١٤) " " "
(٩) " " " (٩٠) " " (١/١٤) " " "
(١٠) " " " (٩١) " " (٢/١٤) " " "
(١١) " " " (٩٨) " " (٣/١٥) " " "
(١٢) انظر اللوحات رقم (٩٦ ، ٩٧) شكل رقم (١/١٥، ٢) من هذه الرسالة .
(١٣) انظر لوحة رقم (٩٨) شكل رقم (٣/١٥) من هذه الرسالة .

(د) الزمزميات :

جمع زمزمية ، وتختلف عن الدورق فى كونها تحمل فى اليد أثناء السفر أو فى حالة التنزه ، وقد وردت الزمزميات العثمانية على شكلين ، أحدهما يشبه الى حد كبير حقائب اليد المخصصة للنساء ، وبعبارة أخرى على شكل هرمي ناقص ، ولها رقبة قصيرة ، وصنبور قصير معكوف مثبت بجانبها الأمامي كما يوجد بطرفي جانبها العلوي مقبضان تدخل فيهما السلسلة التى تحمل بواسطتها الزمزمية [١] . وقد عرف هذا التصميم فى ايران ، ومن أمثلة ذلك زمزمية من الفضة ، محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن .[٢]

أما الشكل الآخر من أشكال الزمزمية فهو أسطواني الشكل من أسفله وجوانبه ، ولكن سطحه العلوي مقوس قليلا الى أعلى، ورقبته اسطوانية أيضا، ولكنها ضيقة ، كما لحمت بالطرف الأيسر من سطح الزمزمية ، وثبت أيضا بمنتصف السطح مصبع صغير تُدْخَلُ فيه حلقة بطرف سلسلة ، أما طرفها الآخر فيثبت فى نتوء بارز بالطرف الأيمن .[٣]

(هـ) الدلال :

الدلة اناء توضع فيه القهوة التى اشتهر بها العرب ، لتقديمها للضيوف ، وقد صممت الدلة العثمانية على نسق موحد ، حيث انها جميعها جاءت على هيئة كمثرية ، أما فوهتها فداثرية ، ولكن قام الصانع بتفليج مقدمتها على شكل ميزاب لتخرج منه القهوة أثناء صبها فى الفناجين ، ولهذه الفوهة غطاء على شكل قبة يتوسط سطحها المقبض الذى يمسك به فى حالة رفع الغطاء ، وقد ورد هذا المقبض على عدة أشكال ، منها تشكيله

---

(١) انظر لوحة رقم (٩٩) شكل رقم (١/١٦) من هذه الرسالة

(٢) Yanni petsopoulos & others: op.cit.,pL. 13-C.

(٣) انظر لوحة رقم (١٠٠) شكل رقم (٢/١٦) من هذه الرسالة .

على هيئة طاووس [١] ، أو ديك [٢] ، أو طائر [٣] ، أو تاج [٤] ، أو وردة متفتحة [٥] ، أو شُكِّلَ على هيئة كروية [٦] ، أو صنوبرية [٧] ، أو على شكل مصبع [٨] ، أوعلى هيئة مصبع فى رأسه شكل كروي [٩] ، أو مصبع متعدد الانتفاخات [١٠] ، ولايزال هذا الشكل الأخير مفضلا عند الصناع حتى يومنا هذا ، حيث أضفى على الدلة طابعا مميزا وآخاذا .

أما مقبض الدلة فهو مقوس ، حيث يثبت طرفه السفلي بأسفل بدن الدلة وطرفه العلوي بالحافة العلوية من رقبة الدلة ، وقد انصب اهتمام الصناع على العناية بتشكيل طرفيه نحو تشكيله على هيئة رأس ديك [١١] ، أو بشكل معكوف [١٢] ، أو على شكل وردة [١٣] ، أو على هيئة ورقة مسننة . [١٤] .

كما يلاحظ توصيل قضيب معدني يثبت طرفه السفلى بأعلى تقوس المقبض ، وطرفه العلوي بالجانب المقابل له على سطح الغطاء ، وذلك للمسك به فى حالة رفع الغطاء أثناء سكب القهوة فى الدلة ، فى الوقت الذى يمسك فيه بمقبض الدلة فى آن واحد ، حيث لايتطلب الأمر سوى رفع إبهامه فى أعلى بروز الطرف العلوى المثبت بالغطاء . [١٥]

---

(١) انظر لوحة رقم (١١٠) شكل رقم (١٠/١٧) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٠٥) " " (٥/١٧) " " "
(٣) " " " (١٠٩) " " (٩/١٧) " " "
(٤) " " " (١٠١) " " (١/١٧) " " "
(٥) " " " (١٠٦) " " (٦/١٧) " " "
(٦) " " " (١٠٤) " " (٤/١٧) " " "
(٧) " " " (١١٤) " " (١٤/١٧) " " "
(٨) " " " (١١٣) " " (١٣/١٧) " " "
(٩) " " " (١١٥) " " (١٥/١٧) " " "
(١٠) " " " (١٢٢) " " (٢١/١٧) " " "
(١١) " " " (١٠٥) " " (٥/١٧) " " "
(١٢) " " " (١٠٢) " " (٢/١٧) " " "
(١٣) " " " (١٠٤) " " (٤/١٧) " " "
(١٤) " " " (١١٨) " " (١٨/١٧) " " "
(١٥) " " " (١٢٣) " " (٢٢/١٧) " " "

(و) الجزوات :

جمع جزوة ، ويطلق عليها أيضا (كنكة) ، وتضطلع الجزوات بالمهمة التى تؤديها الدلال ، وقد استخدمت على نطاق واسع بكل من تركيا ومصر، وخاصه فى المقاهي الشعبية .

وتتكون الجزوة من بدن أسطواني وفوهة دائرية ، فلج جانبها الأمامي على هيئة ميزاب لتخرج منه القهوة أثناء سكبها فى الفناجين ، كما تتميز بوجود مقبض أفقي مثبت بالحافة العلوية لجانب الجزوة ، مما يلى الصنبور.(١)

(د) البراريد :

ومفردها براد ، وهو يشبه ابريق الوضوء ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود طسته ، كما يتميز بصغر حجمه ، وقصر رقبته وصنبوره (٢)، وهناك نوع من أوانى الشاى يسمى (سموارا).(٣)

(ح) الغلايات :

جمع غلاية ، ويطلق عليها العامة اسم (كفكيرة) أو (كفتيرة) ،وهى الآنيه التى يغلى فيها الماء ، وقد صممت الغلاية على نسق موحد يتميز بقاعدة دائرية وبدن كروي ، بأعلى جانبه الأمامي صنبور أسطواني الشكل له غطاء على هيئة قبة ، ويتوسط جانبها العلوي فوهة غير واسعة كثيرا ،لها غطاء على شكل قبة ضحلة ، ومقبضها على هيئة وردة .

أما مقبض الغلاية فقد ثبت بموضعين متقابلين على حافة الفوهة ، وثبت طرفاه بمقدمة ومؤخرة الفوهة (٤)، أو بجانبيها الأيمن والأيسر(٥).

---

(١) انظر لوحة رقم (١٢٤) شكل رقم (١٨) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٢٥،١٢٦،١٢٧) " " (١،٢،٣/١٩) " " "
(٣) " " " (١٢٨) " " (٤/١٩) " " "
(٤) " " " (١٣٠) " " (٢/٢٠) " " "
(٥) " " " (١٣٩) " " (١/٢٠) " " "

وقد تبين لى أن المثبت بمقدمة ومؤخرة الفوهة يعمل على عدم ميل الغلاية ، ممالا يؤدى الى انكباب الماء حارا ، على حين أن المقبض المثبت فى الجانبين يجعل من السهل انكباب الماء ، ومما يلاحظ أيضا أنه ثبت بمنتصف سطح غطاء الصنبور سلسله ثبت طرفها الآخر بمقبض الغلاية .

(ط) الزبديات :

جمع زبدية ، وهى طاسة صغيرة يسكب فيها ماء ،أو حليب،أو لبن،وغير ذلك ، وقد وردت الزبديات العثمانية على شكل نصف كروي ، وأعتني بزخرفتها من الخارج فى بعض الزبديات[١] ، أو من الداخل فى زبديات أخرى .[٢]

(ى) المغاريف :

مفردها مغراف ، وقد وردت المغاريف العثمانية على ثلاثة أشكال ، الأول على هيئة نصف كروية الشكل ، ولها قاعدة دائرية ،ومقبض مقوس ثبت طرفه السفلي بأسفل بدن المغراف ، والعلوي بحافته [٣] ،والثانى يماثل الأول ، ولكنه يختلف عنه فى عدم وجود القاعدة ،حيث يستند المغراف مباشرة على قعره ، كما يوجد به سلسلة تثبت فى موضع معين عند صنابير الماء فى الأسبله ، فاذا ماأراد أحد أن يشرب فعليه أن يتناول المغراف وهو مربوط فى السلسله ،ويراعى الا تكون السلسلة قصيرة .[٤]

أما الشكل الثالث فيماثل الأول ،ولكن الطرف السفلي من المقبض غير مثبت فى البدن ،وانما أكتفى الصانع بتثبيته من أعلى فقط ،وتقويسه الى أسفل [٥].

(ك) الكؤوس :

وقد وردت على نوعين ،كأس اسطواني الشكل بدون مقبض[٦] ،وآخر له مقبض وغطاء وصحن .[٧].

---

(١) انظر لوحة رقم (١٣٢) شكل رقم (١/٢١) من هذه الرسالة
(٢) " " " (١٣٣) " " (٢/٢١) " " "
(٣) " " " (١٣٥) " " (٢٢أ/١) " " "
(٤) " " " (١٣٦) " " (٢٢أ/٢) " " "
(٥) " " " (١٣٨) " " (٢٢أ/٤) " " "
(٦) " " " (١٤١) " " (٢٢ب/١) " " "
(٧) " " " (١٤٠) " " (٢٢ب/٢) " " "

ثانيا : الأدوات :

وتتمثل بصفة رئيسة فى أدوات الغرف ، والقطع ، والحمس ، والطحن ، واللقط والحمل . وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لتصميم أدوات كل نوع من هذه الأنواع .

(١) أدوات الغرف :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، ملاعق ، وكبشات .

(أ) الملاعق :

جمع ملعقة ، وهى التى يتناول بها الطعام ، وتتكون الملعقة من الموضع الذى يغرف به (المغرفة) ، ثم الجزء الذى تمسك به الملعقة (المقبض) .

فأما المغرفة فقد وردت على شكلين ، أحدهما بيضاوي ، والآخر دائري فالمغارف البيضاوية لدينا منها أنموذجان ، أحدهما عرضي ، والآخر طولي ، ففى الحالة الأولى تكون الملعقة خاصة بغرف الشربة وماشابه ذلك ، أما فى الحالة الثانية فيلاحظ أن أحد تماسي المغرفة أضيق من الآخر ، فتارة تكون مقدمة المغرفة ضيقه ، وتارة تكون المؤخره أضيق من المقدمة ، وربما يرجع ذلك الى نوعية المأكولات ، فاذا كانت المقدمة ضيقة فيعنى ذلك أن الملعقة مخصصة لغرف السكر ، والملح ، والبهارات المسحوقه ، ومايدخل فى هذا النطاق وهذا يعنى أنه لو غُرِفَ السكر مثلا من السكرية ووضع فى الفنجان لايؤدى الى توسيع دائرة تناثره .(١)

أما اذا كانت مؤخرة المغرفة ضيقه فيعنى هذا أنها مخصصة لغرف المأكولات كالارز مثلا ، نظرا لأن هذا التصميم يتيح للآكل أن يفتح فمه عند

---

(١) انظر اللوحات رقم (١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠).

إدخال رأس الملعقة ، ثم يبدأ فى اغلاقه تدريجيا .[١]

وفيما يتعلق بالملاعق التى صممت مغارفها على شكل دائري ، فيلاحظ أنها أكثر عمقا من المغارف البيضاوية ، وذلك لأنها تستخدم فى غرف الطعام السائل كالشربة والمرقة ومايماثلهما ، حيث لايحتاج الانسان الا الى رشف مابها دون إدخالها فى فمه .[٢]

ومن الملاحظ إنصراف الصناع عن زخرفه أغلب المغارف ، لأن اهتمامهم إنصب على تشكيلها لتؤدي دورها الوظيفي على أكمل وجه .

وفيما يتعلق بمقبض الملعقة فقد حظي بعناية الصناع ، حيث صمموه على أشكال مختلفة ، كما زينوه بالزخارف المتنوعة ، مما أضفى على الملعقة مظهرا جماليا جذابا ، وقد تركز التشكيل بصفة أساسية على نهاية المقبض ، لأنه الجزء الذى تُمسَك وتُعلَّق من خلاله الملعقة .

وقد ورد هذا الجزء على أشكال مختلفة منها : تشكيله على هيئة تاج[٣]، أو زهرة [٤]، أو وردة [٥]، أو شُكِّل على هيئة سعفة نخيلية [٦] ، أو على شكل نجمة [٧]، أو على هيئة وجه آدمي [٨]، أو على شكل مدبب [٩]، أو تشكيله على هيئة فروع نباتية [١٠]، أو زيادة عرضه عن بقية أجزاء المقبض [١١]، أو على هيئة ثلاث شعب .[١٢]

---

(١) انظر لوحة رقم (١٥٧) شكل رقم (١٦/٢٣) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٦٥) " " (٢٣/٢٣) " " "
(٣) " " " (١٥٤) " " (١٣/٢٣) " " "
(٤) " " " (١٤٤) " " (٣/٢٣) " " "
(٥) " " " (١٤٦) " " (٥/٢٣) " " "
(٦) " " " (١٤٧) " " (٦/٢٣) " " "
(٧) " " " (١٦٣) " " (٢٢/٢٣) " " "
(٨) " " " (١٥٦) " " (١٥/٢٣) " " "
(٩) " " " (١٦٥) " " (٢٣/٢٣) " " "
(١٠) " " " (١٥٠) " " (٩/٢٣) " " "
(١١) " " " (١٦٠) " " (٢١/٢٣) " " "
(١٢) " " " (١٤٨) " " (٧/٢٣) " " "

أما الجزء المتبقى من المقبض مما يلى المغرفة فقد ورد على عدة أشكال منها : المستطيل [١]، والدائري [٢]، والمتعرج [٣]، والمبروم برما واسعا [٤] أو دقيقا على شكل حبل [٥].

أما الزخرفة فقد مثلت بهذا الجزء زخرفة قشور السمك [٦]، والطيور [٧]، والتيجان [٨]، والنجوم [٩]، والأهلة [١٠]، والخطوط الهندسية المتنوعة [١١]، كما ورد فى بعض الملاعق غير مزخرفا . [١٢]

(ب) الكبشات :

جمع كبشة ، وهى كلمة فارسية معربة أصلها (كفجة أو كپچة أو كبچة) [١٣]، وهى الأداة التى يغرف بها الطعام من القدور [١٤]، وتماثل الملعقة ،ولكنها أكبر حجما منها ، كما أن مقبضها أطول من مقبض الملعقه ، اضافة الى أن موضع الغرف أوسع وأعمق من مثيله فى الملعقة .

ففيما يتعلق بالموضع الذى يغرف من خلاله فقد ورد على أنموذجين ، الأول غير مخرم [١٥]، والثانى مخرم ، وفى هذه الحالة فان هذا الأنموذج

---

(١) انظر لوحة رقم (١٥٦) شكل رقم (١٥/٢٣) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٤٢) " " (١/١٣) " " "
(٣) " " " (١٥١) " " (١٠/٢٣) " " "
(٤) " " " (١٥٣) " " (١٢/٢٣) " " "
(٥) " " " (١٤٦) " " (٥/٢٣) " " "
(٦) " " " (١٦٤) " " (٢٣/٢٣) " " "
(٧) " " " (١٤٥) " " (٤/٢٣) " " "
(٨) " " " (١٦١) " " (٢٠/٢٣) " " "
(٩) " " " (١٥٦) " " (١٥/٢٣) " " "
(١٠) " " " (١٥٤) " " (١٣/٢٣) " " "
(١١) " " " (١٥٦) " " (١٥/٢٣) " " "
(١٢) " " " (١٦٥) " " (٢٤/٢٣) " " "
(١٣) نخبة من الاستاذه :دراسات فى الحضاره الاسلاميه (التقاء الثقافتين العربية والفارسية) ، ص ٢٢٦ ،طبعة ١٩٨٣ م ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .
(١٤) ابراهيم أنيس وآخرون :المعجم الوسيط،٧٧٤/٢،الطبعة الثانية ،طبع مجمع اللغة العربية ، القاهرة .
(١٥) انظراللوحات رقم (١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨)شكل رقم (١/٢٤ ـ ٣)من هذه الرسالة .

من الكبشات يؤدى مهاما مختلفة منها : ازالة الريم عن اللحم أثناء الطبخ ، وغرف مأكولات بدون مرقتها .[١]

أما المقبض فكما سبق ذكرنا له من أنه طويل فى معظم الكبشات ، ويعزى هذا الأمر الى أن الكبشات غالبا ماتستخدم بالقرب من النار . وقد اهتم الصناع بايجاد وسيلة يمكن من خلالها تعليق الكبشة حال الاستغناء عنها ، فعمدوا الى عدة وسائل منها : ايجاد حلقة بها خطاف فى آخر المقبض [٢] ، أو عكف نهاية المقبض [٣] ، أو ايجاد حلقة فقط دون خطاف بحيث تدخل هذه الحلقه فى المسمار المثبت بالموضع الذى تحفظ فيه الكبشات .[٤]

(٢) أدوات القطع :

من أهمها السكاكين ، والشوك .

(أ) السكاكين :

ومفردها سكين ، وتسمى أيضا مدية ، وهى أداة يذبح بها ويقطع [٥] ، وتتكون السكين من النصل والنصاب ، فالنصاب هو الجزء القاطع ، وقد ورد على ثلاثة أشكال ، الأول حده القاطع من جهة واحدة [٦] ، والثانى من جانبين [٧] ، والثالث من ثلاثة جوانب مع بعض الزوائد على شكل رأس إبرة [٨] . أما النصل فقد ورد على ثلاثة أشكال أيضا ، الأول متعرج [٩] ، والثانى شبه مستطيل [١٠] ،

(١) انظر اللوحات رقم (١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١) شكل رقم (٢٤/٤-٦) من هذه الرسالة .
(٢) انظر لوحة رقم (١٧١) شكل رقم (٦/٢٤) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (١٦٧) " " (٢/٢٤) " " "
(٤) " " " (١٦٦) " " (١/٢٤) " " "
(٥) ابراهيم أنيس وآخرون : ن . م . س ، ٤٤٠/١ .
(٦) انظر لوحة رقم (١٧٣) شكل رقم (١/٢٥) " " "
(٧) " " " (١٧٤) " " (٢/٢٥) " " "
(٨) " " " (١٧٥) " " (٣/٢٥) " " "
(٩) " " " (١٧٦) " " (٤/٢٥) " " "
(١٠) " " " (١٧٣) " " (١/٢٥) " " "

والثالث مؤخرته مثلثة الشكل ، ومقدمته مما يلي النصاب مبرومة [١].

وقد أعتنى الصناع بزخرفة السكاكين.

(ب) الشوك :

جمع شوكة ، وهى أداة مساعدة للسكين أثناء تناول بعض الأطعمة ، ومن الملاحظ أن نصلها يماثل نصل السكين [٢]، أما رأسها المتعدد الشعب فقد صمم على عدة أشكال ، الأول ذو ثلاث شعب مستقيمة أعرضها الجانبيتان [٣] ، والثانى ذو أربع شعب ، الاثنتان اللتان فى الجهة اليمنى يتجه رأسيهما الى اليمين ، والعكس الاثنتان اللتان فى الجهة اليسرى .[٤].

والشكل الثالث ذو ثلاث شعب ، عكفت روؤسها الى أعلى [٥]، والرابع ذو ثلاث شعب أيضا ، الجانبيتان عكف رأساهما باتجاه رأس الوسطى [٦] ، أما الشكل الخامس فذو ثلاث شعب مستقيمة .[٧]

(٣) أدوات الحمس :

ويمثلها المحمس الذى يختص بحمس البن والحمص وماشابه ذلك تمهيدا لسحقها ، ويتألف المحمس من الموضع الذى يحمس فيه ، وأداة الحمس ، والمقبض ، ومن الملاحظ أن المحامس العثمانية ذات تصميم موحد ، ويرجع ذلك الى طبيعة الوظيفة التى تقوم بها المحامس.

---

(١) انظر لوحة رقم (١٧٥) شكل رقم (٣/٢٥) من هذه الرسالة .
(٢) انظر اللوحات رقم (١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١) شكل رقم (٢٦) من هذه الرسالة .
(٣) انظر لوحة رقم (١٨٠) شكل رقم (٤/٢٦) من هذه الرسالة .
(٤) " " " (١٧٨) " " (٢/٢٦) " " "
(٥) " " " (١٧٧) " " (١/٢٦) " " "
(٦) " " " (١٧٩) " " (٣/٢٦) " " "
(٧) " " " (١٨١) " " (٥/٢٦) " " "

فالموضع الذى يوضع فيه البن – مثلا – دائري الشكل ، واسع الفوهة ، قليل العمق .

أما أداة الحمس فهى عبارة عن قضيب طويل ، رأسه سهمي الشكل ، وبنهاية هذا القضيب توجد حلقه تُدْخَلُ فيها سلسلة مربوطة فى نهاية مقبض المحمس .(١)

أما مقبض المحمس فهو عبارة عن قضيب طويل تتخلله عدة انتفاخات مربعة ومستطيلة ومكعبة ، ويرتكز على عجلتين بمقدمته مما يلى الجزء الذى يوضع فيه البن – كما فى بعض المحامس (٢)، أو على عجلتين فى المقدمة وقائمين فى مؤخرته – كما فى محامس أخرى (٣) – وهذا النوع من المحامس مخصص للقصور السلطانية .

(٤) أدوات الطحن :

ومن أهمها الهاونات ، والمطاحن .

(أ) الهاونات :

جمع هون من (هاون) أو (هاوون) الفارسيه (٤)، التى نقلت الى العربية بدون تعديل ، ويتألف الهون من الوعاء الذى يسحق فيه وأداة الدق ، فالوعاء صمم على شكلين ، الأول أسطواني الشكل (٥)، والثانى على هيئة كأس (٦) ،

---

(١) انظر اللوحات رقم (١٨٢ ، ١٨٣) شكل رقم (٢٧/١، ٢) من هذه الرسالة .
(٢) انظر لوحة رقم (١٨٣) شكل رقم (٢٧/٢) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (١٨٢) " " (٢٧/١) " " " .
(٤) ادى شير: كتاب الألفاظ الفارسية المعربة ، ص ١٥٩ ، طبعة ١٩٠٨ م ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، ونخبة من الاساتذة : ن . م . س ، ص ٢٢٧ .
(٥) انظر لوحة رقم (١٨٧) شكل رقم (٢٨/٣) من هذه الرسالة .
(٦) انظر اللوحات رقم (١٨٥ ، ١٨٨) شكل رقم (٢٨/١، ٤) من هذه الرسالة .

ولكلا النوعين مقبضان على محور واحد فى جوانبهما . أما أداة الطحن فتشبه العصا الغليظة .

(ب) المطاحن :

ومفردها مطحنة ، وهى الأداة التى تقوم بالدور نفسه الذى تؤديه الهاونات ، وتعد المطحنة أحد التطورات التى أدخلت على وسائل الطحن – المتمثلة فى الهاونات – فى أواخر العصر العثمانى ، وربما شاع عنها استخدام المطاحن على نطاق واسع حتى يومنا هذا .

وقد وردت المطحنة العثمانية على شكلين ، أحدهما عبارة عن وعاء أسطواني الشكل بداخله مايشبه المروحة المثبتة فى رأس قائم يخترق وجه الوعاء قليلا ، بحيث تدخل فيه اليد المشكلة على هيئة منكسرة على دفعتين، وبرأسها مقبض يمسك من خلاله فى حالة الطحن .(١)

أما الشكل الآخر من أشكال المطحنة العثمانية فيلاحظ أن الموضع الذى يسحق فيه يأخذ شكل صحن مغطى ، يبرز من منتصفه قائم الدوران الذى تُدخَل فيه اليد ، والتى أدخل فى رأسها الآخر من أعلى المقبض الذى يمسك من خلاله أثناء الطحن ، والمشكل رأسه على هيئة كروية . ولهذه المطحنة مقبض طويل مثبت بالحافة العلوية من مؤخرة الوعاء الذى يطحن فيه ، وبنهاية هذا المقبض خرم تعلق من خلاله المطحنة بعد الانتهاء من الطحن .(٢)

(٥) أدوات اللقط :

ويمثلها الملقاط الذى يختص بلقط الجمر من الكوانين أو المواقد ، ووضعه فى المباخر مثلا ، وهو عباره عن قضيب معدنى يتم طرقه بسمك معين ، وتحدد النقطة التى تقسم القضيب الى نصفين متساويين ، ثم يعكف وينتج عن ذلك تقابل طرفي القضيب ، بحيث يمسك الملقاط من منتصفه ، فاذا دخل

---

(١) انظر لوحة رقم (١٨٩) شكل رقم (١/٢٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٩٠) " " (٢/٢٩) " " "

الجمر بين رأسيه يضغط على الجانبين[١] تمهيدا لوضع الجمر فى المكان المخصص له .

وهناك نوع آخر من الملاقط يخصص للقط قوالب السكر أو الثلج ، وهو لايختلف من حيث التصميم عن ملقط الفحم ، ولكن رأسيه شُكّلا على هيئة رأسي ملعقة متقابلين .[٢]

(٦) أدوات الحمل :

ويمثلها بصفة رئيسة مايعرف بـ(ظروف الفناجين) ، ويرجع استخدام العثمانيين لظروف الفناجين المصنوعة من المعدن ، لأن الفنجان نفسه معمولا من الخزف أو الزجاج ، وهاتين الخامتين قابلتين للكسر من جهة ، وتحتفظان بالحرارة من جهة أخرى .

ولذلك عمدوا الى استخدام هذه الأداة ، وقد وردت على نوعين ، ظروف على شكل مغراف[٣] ، وأخرى على هيئة كأس[٤] . ونظرا لاشتمال الفناجين المصنوعة من الخزف والزجاج على أشكال زخرفية فقد قام الصانع بتخريم ظرف الفنجان لمشاهدة ماعلى الفناجين من زخارف ، مما أكسبها مظهرا جماليا أخاذا .

---

(١) انظر لوحة رقم (١٩١) شكل رقم (١/٣٠) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٩٢) " " (٢/٣٠) " " "
(٣) " " " (١٩٣) " " (١/٣١) " " "
(٤) " " " (١٩٤) " " (٢/٣١) " " "

الفصل الثاني

وسائل الإضاءة والتدفئة والحفظ والراحة

عني صناع الأثاث المعدنى فى العصر العثمانى بوسائل الاضاءة ، والتدفئة ، والحفظ ، والراحة عناية فائقة ، اذ صمموها على أشكال رائعة وآخاذة ، وتجلت مهارتهم فى مواكبة مختلف التطورات ، وخاصة تلك التى أدخلت على وسائل الاضاءة والتدفئة فى أواخر العصر العثمانى ، مما يدل على خصوبة خيالهم ، وحبهم للابتكار ، وتأقلمهم مع ماجد على هذه الوسائل.

أولا : وسائل الاضاءة :

ومن أهمها الشمعدانات ، والثريات ، والقناديل .

(أ) الشمعدانات :

جمع شمعدان ، وهى لفظة فارسية معربة ، مكونة من (شمع) العربية ، و (دان) الفارسية ، التى تعنى الوعاء[1] ، وقد مرت الشمعدانات العثمانية بأربع مراحل ، الأولى صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثمانى ، والثانية تجلى فيها الطراز العثمانى الخالص ، والثالثه بدت متأثرة بصفة رئيسة بالأسلوب الأوربى الوافد ، والرابعة صممت شمعداناتها بشكل غير معهود ، الغرض منه ملائمته للتطور الذى جد على وسائل الاضاءة بعد اكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثمانى، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لشمعدانات كل مرحلة .

المرحلة الأولى :

يمكن تحديد هذه المرحلة من حيث هى طراز ابتداء من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) حتى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، وهذا التحديد لاينفى استمرار هذه المرحلة على نطاق ضيق بعد هذا التاريخ .

وقد صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصرالعثمانى

---

(١) نخبة من الأساتذة : ن . م . س ، ص ٢٢٥ .

والذى كان معاصرا له فى بداية هذا العصر ، حيث تتميز شمعدانات هذه المرحلة بقاعدتها المخروطية الشكل غير الكاملة ، حيث تنبعج من أسفلها وتضيق تدريجيا من أعلاها . أما بدن الشمعدان فيتوسط سطح القاعدة ، وهو قصير ، وتتخلله عدة انبعاجات ، ويتخذ رأسه فى معظم الأحيان شكل القاعدة (١) وفى بعض الشمعدانات أضيف فى أعلاها مايشبه الوعاء ، لضمان عدم سيلان الشمع (٢).

ومن الملاحظ أن شمعدانات هذه المرحلة مصنوعة من النحاس ، وبسيطة من الناحية الزخرفية ، وذلك بعكس الشمعدانات السلجوقية والمملوكية ، التى تحفل بثراء زخرفي رائع ، وخاصة تلك المنفذة على وفق أسلوبي الحفر، والتكفيت .

المرحلة الثانيه :

وتبدأ من القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ، وقد تجلّى فى هذه المرحلة الطراز العثماني الخالص ، حيث صممت شمعداناتها على عدة أشكال ، من أهمها الشمعدانات التى شكلت فوهاتها على هيئة زهرة السوسن وهذا الشكل ورد على ثلاثة نماذج ، الأول شُكِّلَتْ القاعدة على وفق تصميم قاعدات شمعدانات المرحلة السابقة ، أما البدن فتتخلله انبعاجات على هيئة زهرة السوسن ، وكذلك شُكِّلَتْ الفوهة على النسق نفسه .(٣)

والأنموذج الثانى تأخذ قاعدته شكل طبق (غطاء) ، أما البدن فتتخلله عدة انبعاجات ، السفلي دائري الشكل ، والذى يعلوه على هيئة زهرة السوسن ، ويتكرر هذا التشكيل بالتناوب مرة أخرى ، وركب على سطح الزهرة وعاء يبرز عن محيطها ، وفوق هذا الوعاء شكلت فوهة الشمعدان على

---

(١) انظر اللوحات رقم (١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤) شكل رقم (٣٢/١– ٦) من هذه الرسالة .

(٢) انظر اللوحات رقم (١٩٨ ، ٢٠٢) من هذه الرسالة .

(٣) انظر اللوحات رقم (٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩) الاشكال رقم (٣٢/٨، ٣٢/٩ ، ٣٢/١١) من هذه الرساله .

هيئة زهرة السوسن أيضا .[١]

ويتميز هذا الأنموذج بطوله الفارع ،وبذلك فهو يعد باكورة انتاج العثمانيين للشمعدانات الطويلة ،وهذا الأنموذج لدينا منه اثنين يماثلان بعضهما تماما ، وهما محفوظان فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول .

وبالنسبة للأنموذج الثالث من شمعدانات هذا الشكل فأول مايلفت الانتباه اليها ضخامتها ، وتميزها عن غيرها بالتضليع الرأسي ،حيث شكلت من جزئين متماثلين ،كل منهما على شكل زهرة السوسن ، السفلي أكبرهما. ونلمس أوجه الفرق بين هذا الأنموذج من الشمعدانات فى فوهة الشمعدان ، فقد وردت الفوهة على شكل طاسة فى أغلب الشمعدانات [٢] ، وشكلت فى شمعدانات أخرى على هيئة صحن مغطى ، يتوسط سطحه بروز دائرى مفرغ ، وهو الموضع الذى يثبت فيه الشمع .[٣]

أما الشكل الثانى من شمعدانات هذه المرحلة فيماثل الأنموذج الثالث من الشكل الأول ، من حيث تعدد مواضع الشمع ،ولكنه صمم بشكل مختلف ،حيث يلاحظ أن قاعدته على شكل غطاء غير عميق ، أما البدن فيمتاز بطوله الفارع، وهو مكون من جزئين متماثلين ، بكل منهما انبعاجان ، أحدهما كبير ، والآخر صغير ، وقد نفذا فى الجزئين بالتعاكس ، بغرض احداث التوازن فى التصميم ، ويفصل هذين الجزئين عن بعضهما وعاء تخرج من جوانبه سبع أنابيب محنية قليلا الى أعلى ، مشكلة مواضع الشمع ، كما شُكِّل أعلى البدن

---

(١) انظر اللوحة رقم (٢٠٥) شكل رقم (٧/٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) انظر اللوحات رقم (٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤) الاشكال رقم (٢٢/٣٢، ٢٣، ٢٤) من هذه الرسالة .
(٣) انظر لوحة رقم (٢١٥) شكل رقم (١٦/٣٢) من هذه الرسالة .

على النسق نفسه ، ولكن يلاحظ أن الوعاء أصغر من مثيله السفلي ، وفوهة بدن الشمعدان تنطلق من وسط هذا الوعاء فى إطار قطر البدن ، ولو حسبنا عدد مواضع الشمع لوجدناها خمسة عشر موضعا .(١)

وبالنسبة للشكل الثالث فقاعدته على شكل غطاء عميق ، ذى حواف كبيرة ، بها ستة نتوءات بارزة ، أما البدن فهو من أسفله وأعلاه على شكل قنديل مماثل لذلك الطراز من المشكاوات الخزفية والزجاجية الذى انتشر بصفة رئيسة منذ العصر السلجوقى . أما المنطقه المحصورة بينهما فهى عبارة عن أربعة أعمدة متداخلة دائريا من منتصفها .(٢)

وفيما يتعلق بالشكل الرابع من شمعدانات هذه المرحلة فتماثل قاعدته شمعدانات المرحلة الأولى ، ولكنها شديدة الانبعاج من أسفلها بشكل ملفت للنظر ، كما إنعدم وجود البدن ، حيث اقتصر الصانع على بروز دائري قصير بمنتصف سطح القاعدة ، يثبت فيه الشمع .(٣)

والشكل الخامس من شمعدانات هذه المرحلة قاعدته على هيئة قبة مخروطية متدرجة العمق ، وبدن رفيع وطويل ، تتخلله عدة انبعاجات ، وفوهة دائرية الشكل .(٤)

والسادس ذو قاعدة مربعة ترتكز أركانها السفلية على شكل كروي، ويتوسط سطح هذه القاعدة شكل دائري ، أما بدن الشمعدان فهو منبعج من منتصفه بصورة ملفتة للنظر ، كما شكل رأسه على هيئة كوب ذى قعر صغير، وفوهة واسعة .(٥)

أما الشكل السابع فهو ذو قاعدة على هيئة غطاء ، وبدن من أسفله

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٢٦) شكل رقم (٢٦/٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٢٧) " " (٢٧/٣٢) " " "
(٣) " " " (٢١١) " " (١٣/٣٢) " " "
(٤) " " " (٢١٨) " " (١٨/٣٢) " " "
(٥) " " " (٢٢٨) " " (٢٨/٣٢) " " "

ضيق ، وفوهته شُكِّلَت على هيئة كأس تم تسنين حوافها العلوية ، وتخريم جوانبها .(١)

والشكل الثامن تشبه قاعدته قاعدات المرحلة الأولى ، أما بدنه فنصفه السفلي يشبه الى حد ما شمعدانات المرحلة الأولى أيضا، ونصفه العلوي ـ الذى يفصله عن السفلي بروز دائرى على هيئة صينية ـ تتخلله عدة انبعاجات أما فوهته فَشُكِّلَت على هيئة قنديل .(٢)

وفيما يتعلق بالشكل التاسع من أشكال الشمعدانات العثمانية الخالصه فهو ذو قاعدة كبيرة جدا على شكل قبة ، وبدن دائري من أسفله ، وعلى شكل طاسة فى وضع مقلوب ، وفوهته دائرية الشكل (٣).

أما الشكل العاشر فذو قاعدة على شكل قبة غير عميقة بحواف سطحها نتوءات بارزة ، أما البدن فهو دائري منبعج من أسفله ، ووسطه على شكل صحن مغطى بغطاء على شكل قبة مضلعة رأسيا ، وبحوافه عدة أنابيب لوضع الشمع فيها ، وشُكِّل أعلى البدن على هيئة شكل سداسى الاضلاع فى وضع رأسى ومخرم ، أما الفوهة فهى دائرية الشكل وصغيرة .(٤)

والشكل الحادى عشر قاعدته على شكل غطاء صحن غير عميق ، وبدنه ضيق من أسفله ومتسع من أعلاه مع تظليعه رأسيا ، أما الفوهة فهى دائرية الشكل وفتحتها أكبر من قطر البدن (٥).

والشكل الثانى عشر من أشكال الشمعدانات العثمانية الخالصة ذو قاعدة على هيئة قبة عميقة مضلعة تضليعا رأسيا من أعلاها ، أما البدن فهو دائري ، وتتخلله عدة انبعاجات كمثرية الشكل فى وضع مقلوب وفوهته دائرية ضيقة الفتحة .(٦)

---

(١) انظر لوحة رقم (٢١٤) شكل رقم (١٥/٣٢) من هذه الرسالة
(٢) " " " (٢٢٩) " " (٢٩/٣٢) " " "
(٣) " " " (٢٣٠) " " (٣٠/٣٢) " " "
(٤) " " " (٢٣١) " " (٣١/٣٢) " " "
(٥) " " " (٢٣٢) " " (٣٢/٣٢) " " "
(٦) " " " (٢٣٣) " " (٣٣/٣٢) " " "

المرحلتان الثالثه والرابعة :

تزامن ظهور هاتين المرحلتين مع اقبال العثمانيين على الاسلوب الأوربى الوافد من جهة ، واكتشاف الكهرباء ، وتعميمها على وسائل الاضاءه من جهة أخرى ، ولذلك يصعب فصل هاتين المرحلتين عن بعضهما ، ومن هذا المنطلق أمكن تقسيم شمعداناتهما الى نوعين ، الأول ذو فوهة واحده ،والآخر متعدد الفوهات .

النوع الأول :

وقد وردت شمعداناته على تسعة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان، أحدهما ذو قاعدة مستطيلة رأسيا ، وبدن دائرى مضلع رأسيا أيضا ، ومنبعج من أسفله ، وفوهته دائرية [1] ، والآخر ذو قاعدة مربعة ، وبدن مضلع رأسيا على هيئة كأس .[2]

والشكل الثانى ذو قاعدة مثلثة ، وبدن نصفه السفلي على شكل قبة مخروطية مضلعة رأسيا ، فى وضع مقلوب ، والعلوي دائري منبعج الى الخارج من أسفله وأعلاه ، ويرتكز هذا البدن على ثلاث أرجل على هيئة فرع نباتى يرتكز كل منها على الزاوية المقابلة له بسطح القاعدة، كما ينتهى رأسيه بشكل وردة .[3]

والشكل الثالث لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مربعه ترتكز زواياها على شكل كروي ، ويتوسط سطحها شكل نصف كروي على هيئة قبة محزوزة ، ينطلق من منتصف سطحها بدن الشمعدان ، الجزء السفلي منه محزوز ، والأوسط مضلع رأسيا ، والعلوي تتخلله نتوءات تبرز عن سمته ، والفوهة مضلعة تأخذ

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٣٨) شكل رقم (٣٨/٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٣٩) " " (٣٩/٣٢) " " "
(٣) " " " (٢٣٤) " " (٣٤/٣٢) " " "

شكل زهرة [(١)]. والآخر لايختلف عنه كثيرا ، ولكن قاعدته على شكل نجمة ،والجزء الأوسط من بدنه مضلع تضليعا رأسيا مائلا [(٢)].

والشكل الرابع لدينا منه أيضا أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة على هيئة قبة جوانبها السفلية مضلعة ، وترتكز على أرجل قصيرة كروية الشكل، أما بدنه فمن أسفله على هيئة كمثرية ، عليها شكل يشبه الصحن المغطى، يعلوه شكل مغراف ، عليه شكل يشبه الصحن المضلع ، يتوسطه شكل دائرى من أسفله ، وعلى شكل قبة من أعلاه ، ويتوسط سطحه فوهة الشمعدان المُشّكله على هيئة دائرية [(٣)].

أما الأنموذج الآخر فذو قاعدة دائرية على هيئة قبة بجوانبها عدة أرجل ، وبدنه من أسفله مسلوب ، وفوهته على شكل طاسة ، يتوسطها بيت الشمعة المُشّكل على هيئة دائرية [(٤)].

وفيما يتعلق بالشكل الخامس فلدينا منه أربعة نماذج ، الأول قاعدته على شكل غطاء صحن ، وبدنه يضيق من أسفله ، ثم يتسع تدريجيا الى أعلى ، وفوهته على شكل زهرة عليها مايشبه الصحن [(٥)]، والثانى يختلف عنه في كون قاعدته على شكل قبة ناقصة ، وبدن مضلع رأسيا [(٦)].

والثالث قاعدته متعددة الأضلاع ، عليها شكل قبة مسلوبة ، وبدن يتسع من أسفله ويضيق من أعلاه ، وفوهته تماثل سابقيه ، ولكنها مغطاة. [(٧)]

والرابع ذو قاعدة على شكل قبة متدرجة ، وبدن مماثل لسابقه ،ولكنه أطول منه ، وفوهته مشكلة على هيئة زهرة الأكنتس. [(٨)]

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٣٥) شكل رقم (٣٥/٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٣٧) " " (٣٧/٣٢) " " "
(٣) " " " (٢٤٠) " " (٤٠/٣٢) " " "
(٤) " " " (٢٤١) " " (٤١/٣٢) " " "
(٥) " " " (٢٤٦) " " (٤٦/٣٢) " " "
(٦) " " " (٢٤٧) " " (٤٧/٣٢) " " "
(٧) " " " (٢٤٣) " " (٤٣/٣٢) " " "
(٨) " " " (٢٤٢) " " (٤٢/٣٢) " " "

والشكل السادس لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة مستطيلة ، وبدنه من أسفله على هيئة كأس مضلع تضليعا رأسيا مائلا ، ثم تتخلله نتوءات بارزة على هيئة صحن مسنن ، يعلوها جزء مضلع رأسيا ، ينتهى فى رأسه بعدة انبعاجات وفوهته دائرية الشكل .[١]

أما الآخر فلا يختلف عن سابقه كثيرا ، ولكن قاعدته متعرجة ، كما انعدم التضليع الرأسى الموجود فى أعلى البدن فى الأنموذج السابق ، كذلك لا أثر للانبعاجات المشاهدة فى سابقه.[٢]

والشكل السابع لدينا منه أنموذجان أيضا ، أحدهما ذو قاعدة دائرية ، كبيرة الحجم ، يتوسطها شكل قبة مضلعة تضليعا رأسيا مائلا ، ثم بدن متسع من أسفله وضيق من أعلاه ، أما الفوهة فقد شكلت على هيئة زهرة[٣]. والآخر يماثله ، ولكن فوهته شكلت على هيئة (فانوس) مضلع[٤].

أما الشكل الثامن فقاعدته متعرجه ، مضلعة الجوانب ، يتوسطها شكل قبة ناقصة ، ثم بدن دائري وفوهة على شكل كأس ومن الملاحظ أن شكل القبة والبدن مضلعان ، ففى القبة التضليع رأسيا ، أما البدن فمضلع تضليعا رأسيا مائلا[٥].

والشكل التاسع فقاعدته مسدسة على ثلاثة أدوار ، يعلوها بدن منبعج من أسفله ، ثم نتوءات بارزة متعددة الاضلاع ، أما الجزء العلوي فهو مضلع رأسيا ، ينتهى فى رأسه بشكل كأس[٦].

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٤٨) شكل رقم (٤٨/٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٤٩) " " (٤٩/٣٢) " " "
(٣) " " " (٢٤٤) " " (٤٤/٣٢) " " "
(٤) " " " (٢٣٦) " " (٣٦/٣٢) " " "
(٥) " " " (٢٤٥) " " (٤٥/٣٢) " " "
(٦) " " " (٢٥٠) " " (٥٠/٣٢) " " "

النوع الثانى :

وهو المتعدد الفوهات ، وقد وردت شمعدانات هذا النوع على ثلاثة أشكال ، الأول لدينا منه آنموذجان ، كلاهما على شكل نخلة ، أحدهما ذو قاعدة خشبية مربعة ، يتوسطها أرضية نباتية عليها غزال وأسد فى بعض الشمعدانات [١] ، ونسر وغزال فى شمعدانات أخرى [٢] ، وينطلق من هذه الأرضية جذع الشجرة الذى يمثل بدن الشمعدان ، ثم تنتهى بفوهات متعددة على شكل زهرة ، ويتخللها سعف النخل .

أما الأنموذج الآخر فذو قاعدة متعرجة ، ينطلق من منتصف سطحها جذع الشجرة الذى يشكل بدن الشمعدان ، وينتهى بعدة فوهات دائرية ، يتخللها سعف النخل ، ونظرا لطول البدن فقد قام الصانع بعمل أربعة أعمدة مقوسة ، واحد منها على شكل سعفة نخيلية ، بحيث يتصل رأسها بأسفل البدن ، ورأسها الآخر بالزاوية المقابلة له على سطح القاعدة .[٣]

والشكل الثانى على هيئة زهرة ، قاعدته على شكل غطاء صحن يرتكز على أربعة أرجل ، تمثل امتداد حافة الصحن ، أما البدن فهو من أسفله ضيق ، ومن منتصفه متعدد الانبعاجات ، وينتهى بشكل زهرة كبيرة مفتوحة ، تنطلق منها فروع نباتيه ، ينتهى كل منها بشكل زهرة . ومن الملاحظ وجود مقبضين بمنتصف البدن ، يحمل من خلالهما الشمعدان .[٤]

أما الشكل الثالث فلدينا منه أنموذجان ، أحدهما قاعدته على شكل جزء من جذع شجرة ، يرتكز على عدة أرجل تشبه المخالب ، وبدنه بيضاوى الشكل من أسفله ، ودائري من أعلاه ، وينتهى بعدة فروع تنحدر الى أسفل ، ثم تقوس الى أعلى ، بحيث ينتهى كل منها بشكل دائري توضع بداخله الشمعة .[٥]

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٥٨) شكل رقم (٥٨/٣٢) من هذه الرسالة

(٢) " " " (٢٥٩) " " (٥٩/٣٢) " " "

(٣) " " " (٢٦٠) " " (٦٠/٣٢) " " "

(٤) " " " (٢٦١) " " (٦١/٣٢) " " "

(٥) " " " (٢٦٢) " " (٦٢/٣٢) " " "

والآخر قاعدته مسدسة على دورين ، وبدنه دائري الشكل ، محزوز من أسفله ، ومضلع رأسيا من أعلاه ، وفوهته دائرية يخرج منها عدة فروع تسير أفقية الى الخارج ، ثم تنحرف الىأعلى ، وينتهى كل فرع منها بفوهة دائرية تمثل موضع الشمع [(١)].

ويتضح مما سبق أن الشمع لم يعد الوسيلة الوحيدة للاضاءة بعد اكتشاف الكهرباء ، مما كان له أثره الكبير فى إحداث تغيير جذري فى تصميم الشمعدانات بعامة ، والشماعة (الفوهة) بشكل خاص ، حيث صممت لتستوعب أكبر قدر ممكن من الشمعات ، وفى ضوء ماتقدم فقد أطلقت على شمعدانات هذه المرحله اسم (الشمعدانات الكهربائية) •

ومجمل القول : أننا لاحظنا أن هذا النمط من الشمعدانات لم يستخدم بكثرة ، لاعتبارات من أهمها : أن الشمعدانات التى كانت سابقا تضاء بواسطة الشمع رُكّب فى فوهاتها شمعات كهربائية ، كما أجريت بالعمائر العثمانيه التوصيلات الكهربائية اللازمة ، وأدى هذا الأمر الى إضمحلال صناعة الشمعدانات ، مما نتج عنه إندثار هذه الوسيلة ، وبذا ودع العالم الاسلامى وسيلة مهمة كان لها الأثر الوظيفي البارز طوال العصر الاسلامى •

ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام على الشمعدانات العثمانية ، تعدد أحجامها ، ويرجع ذلك الى مساحة المكان الموضوعة فيه ، وقد تبين لى أن شمعدانات المرحلة الأولى تميزت بالقصر ، وشمعدانات المرحلتين الثانية والثالثة إتسمت بأنها متوسطة الارتفاع ، على حين جاءت شمعدانات المرحلة الرابعة طويلة جدا ، وبذلك تعد من أطول الشمعدانات الاسلاميةحيث يبلغ ارتفاعها ١٨١ سم •

ولكي يحافظ الصناع على توازن الشمعدانات بالأماكن الموضوعة فيها ، فقد استخدموا عدة وسائل ، الأولى أن تكون القاعدة منبعجة من أسفلها بشكل ملفت للنظر ، وكان هذا الأسلوب مفضلا فى شمعدانات المرحلة الأولى[(٢)].

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٦٣) شكل رقم (٦٢/٣٢) من هذه الرسالة •
(٢) " " " (٢١١) " " (١٣/٣٢) " " "

والثانية توضع خروم بأسفل طرف القاعدة بحيث يمكن تثبيت الشمعدان من خلالها بواسطة مسامير [(١)]. والثالثة تم خرم الحافة العلوية من القاعدة، بحيث يبرز عن سمت القاعدة فى شكل حلقة دائرية الشكل يربط بواسطتها الشمعدان [(٢)]، والوسيلة الرابعة تُعَرَّج أطراف القاعدة بحيث تثبت بين أوتاد مثبتة فى الأرض [(٣)]، والخامسة تكون القاعدة كتلة واحدة ثقيلة الوزن، مع نحافة البدن [(٤)]، والسادسة تصمم القاعدة على هيئة صفيحة دائرية كبيرة .[(٥)]

وفيما يتصل بجهود الصناع فى سبيل عدم تسرب الشمع بعد ذوبانه على الأرضية التى يوضع عليها الشمعدان ـ خاصة أنها فى أغلب الأحيان توضع على أرضية مفروشة بالسجاد الفاخر ـ فقد عمدوا الى عدة وسائل أيضا منها : أن يتسرب الشمع على السطح العلوي للقاعدة [(٦)]، أو تصمم القاعدة على شكل صينية [(٧)]، أو تشكل الفوهة على هيئة صحن [(٨)]، أو يوضع الشمعدان على قاعدة خشبية ، أو على دكة رخامية على جانبي المحراب وقد شاهدت هذين الأسلوبين فى العمائر العثمانية .

(ب) الثريات :

جمع ثريا ، وتختلف عن المصباح فى كونها أكبر حجما منه ، وأكثر من حيث عدد المزايت أو الشمعات ، وفضلا عن ذلك فان المصباح أحد المكونات الرئيسه للثريا ، ولذلك يلاحظ أنها عادة ماتعلق بمنتصف سقف المكان

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٢٧) شكل رقم (٢٧/٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٠٧) " " (٩/٣٢) " " "
(٣) " " " (٢٤٥) " " (٤٥/٣٢) " " "
(٤) " " " (٢٥١) " " (٥١/٣٢) " " "
(٥) " " " (٢٤٤) " " (٤٤/٣٢) " " "
(٦) " " " (٢١٣) " " (١٤/٣٢) " " "
(٧) " " " (٢٣١) " " (٣١/٣٢) " " "
(٨) " " " (٢٤٦) " " (٤٦/٣٢) " " "

المراد اضاءته ، وخاصة اذا كانت مساحته كبيرة .

وقد مرت الثريات العثمانية بثلاث مراحل ، يهمنا منها المرحلتان الأولى والثانية ، أما الثالثة فلا تدخل فى نطاق بحثنا ، حيث تزامن ظهورها مع اكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثمانى ، فأدى هذا الأمر الى صنع الثريات من الزجاج ، والكرستال (البللور الصخرى)، بدلا من المعادن ، لأن هاتين المادتين تلائمان تماما الأسلوب الجديد فى الانارة .

المرحلة الأولى :

وتمتد حتى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)،وقد صممت ثرياتها على أشكال مختلفه ، تجلى فى معظمها التأثر الكبير بالثريات السلجوقية والمملوكية ، فمن هذه الأشكال تشكيل الثريا على هيئة شكل ثماني الأضلاع ، مخرم ،بأسفله المزايت ، وثبت بكل ركن من أركانه العلوية قضيب ، ينطلق الى أعلىبشكل مائل الى الداخل ، بحيث تتجمع كلها أسفل شكل على هيئة قبة ، ثبت بأعلاها خُطّافٌ تعلق بواسطته الثريا .(١)

وقد عرف هذا التصميم فى العصر السلجوقى ، ومن أمثلة ذلك ثريا نحاسية يرجع تاريخها للقرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)،محفوظة فى مجموعة كير بلندن (٢)، كما شاع هذا الشكل بعمائر السلاجقة .(٣)

أما الثريات العثمانية التى صممت على نسق الثريات المملوكية فلدينا من ذلك أنموذجان، الأول مكون من ثلاثة أجزاء متباعدة ، تتصل ببعضها بواسطة سلاسل ، فالجزء السفلي عبارة عن وعاء دائري الشكل ، به

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٧١) شكل رقم (٨/٣٣) من هذه الرسالة .
(٢) Ülker Erginsoy : A. E. S. 165.
(٣) أوقطاى أصلا نابا : ن . م . س ، الأشكال رقم ٦١ ، ٩٨،٦٤.

مجموعة من المزايت ، والأوسط على شكل قبة ، والعلوي أنموذج مصغر للأوسط، ويمثل نقطة تجمع السلاسل المنطلقة من أسفل الثريا ، ويتوسط سطحه خُطّاف التعليق .

أما السلاسل فهى أربع ، ثلاث ثبتت بالحافة العلوية لجوانب وعاء المزايت ، وذلك على مسافات متباعدة ومتساوية ، بحيث تخترق حواف الجزء الأوسط ، وتثبت فى حافة الجزء العلوي .

ولاحداث التوازن بين أجزاء الثريا فقد عمد الصانع الى أن يتوسط كل سلسلة شكل كروي . والسلسلة الرابعة تنطلق من السنجق الذى يتوسط سطح الجزء الأوسط ، لتستقر فى منتصف التجويف الداخلي للجزء العلوي .(١)

وهذا التصميم مستوحى من تصميم بعض الثريات المملوكية التى صنعت فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ، ومن أمثلة ذلك ثريا نحاسية مسجل عليها اسم الأمير قوصون الناصري ، والصانع بدر الدين ابن أبى يعلا (٧٣٠ هـ / ١٣٣٠ م) ، وهى محفوظة حاليا بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة .(٢)

أما الأنموذج الثانى فتجسد فيه الأسلوب المملوكي ، حيث شكلت الثريا على شكل مخروطي سداسي الأضلاع ، توج بقبه مضلعة ، يتوسط سطحها سنجق متعدد الانبعاجات ، بأعلاه حلقة يُدْخَلُ فيها خُطّافُ التعليق ، أما المزايت فهى بأسفل الثريا ، وقد عمد الصانع الى تخريم هذه الثريا ، بغرض نفاذ الضوء ، كما يلاحظ وجود باب صغير فى أحد جوانب الشكل السداسي المضلع ، وذلك لاستخدامه فى وضع الزيت والفتيل فى مواضعها بداخل الثريا (٣).

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٧٠) شكل رقم (٧/٣٣) من هذه الرسالة .

(٢) Eva Baer : Metal Work in Medieval Islamic Art,p1.31, published by stat University of New York Press,Albany In 1983 , State University of New York.

(٣) انظر لوحة رقم (٢٦٥) شكل رقم (٢/٣٣) من هذه الرسالة .

وقد كان هذا التصميم شائعا فى الثريات المملوكية ،ومن أمثلة ذلك ثريتان نحاسيتان محفوظتان فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، احداهما مسجل عليها اسم السلطان قايتباي المتوفى سنة ٩٠١هـ/١٤٩٦م [١] ،والأخرى فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ،يعود تاريخها للقرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) [٢].

كما وردت ثريات هذا الأنموذج بشكل آخر حيث صممت قاعدتها على هيئة صينية يعلوها وعاء دائري مضلع ،،ثم قبة يتوسطها قضيب متعدد الانبعاجات ينتهي رأسه بخطاف التعليق [٣]. وقد عرف هذا الشكل فى العصر المملوكي [٤].

المرحلة الثانية :

وهى معاصرة للأولى ،ولكنها تمتد الى أواخر القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) ،وقد تميزت ثريات هذه المرحلة بكبر الحجم بشكل لم يسبق له مثيل من قبل ،حيث أنها عادة ماتكون دائرية الشكل يصل قطرها فى بعض الثريات الى مايربو على عشرة أمتار ،ويعزى هذا الأمر لطبيعة تخطيط المسجد العثمانى الذى أصبح مكونا من بيت صلاه (رواق القبلة) كبير جدا، مما يقتضي ايجاد ثريا كبيرة الحجم ،ينتشر نورها فى هذه المساحة الكبيرة ،ولذلك تركز اهتمام الصناع على التصميم مع الاقلال من وزنها قدر الامكان ، فجاءت خالية من الزخرفة .

ولدينا من هذه الثريات نوعان ، احدهما ثريات تتوسط بيت الصلاة (رواق القبلة) ، والأخرى تتوسط جوانب المسجد ، فالنوع الأول أكبر حجما ، وأكثر تعقيدا من النوع الثانى ،وقد وردت ثرياته على عدة أشكال ، الأول يلاحظ فيه أن الثريا شكلت على هيئة قبة ،تشبه الى حد ما قفص الطائر ، ولم يكتف الصانع بذلك فحسب ، بل قام بتشكيل قضبان حديدية فوق الثريا متجاوزة محيطها ، وفى وضع مائل ، بما يشبه الطبق النجمى ، وقد قام الصانع بتثبيت الثريا بواسطة مجموعة كبيرة من السلاسل تنطلق من الثريا

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٥٢٦ .

(٢) معرض الفنون الاسلامية :(معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية)لوحة ١٢، الذى أقيم بمدينة استانبول فى الفترة من ٧ رجب – ١٣ ذى الحجة١٤٠٣هـ / ٢٠ ابريل – ٢٠ سبتمبر ١٩٨٣م بمدينة استانبول،بمناسبة مرور١٤٠٠عاما على الهجرة النبوية .

(٣) انظر لوحة رقم (٢٧٢) شكل رقم (٩/٣٣) من هذه الرسالة

(٤) Gaston Wiet : Catalogue Genral Du Musee Arab Du Caire (objects En Cuivre), pl. XX. No. 239, Editionphotogr-aphgue De L'edition originale-Imprimerie DeL'iaoc,1232 Imprimeepar : L'Organisation Egyptienne General Du Livre 1984.

فى توزيع ينسجم مع هدف الصانع فى الحفاظ على توازن الثريا ، وتلتقي هذه السلاسل مع بعضها عند نقطة محددة ، ثم ثبتت فى منتصف تجويف القبة (المركز) [١]

أما الشكل الثانى من أشكال هذا النوع من الثريات فقد جاءت على هيئة طبق نجمي [٢]، والثالث يلاحظ فيه أنها عبارة عن مجموعة من الدوائر التى بداخل بعضها ، ويتوسط الداخلية نجمة [٣]، والرابع صممت فيه على شكل قبة [٤] ، والخامس على شكل طاسة ذات غطاء مخروطي الشكل [٥]، والسادس شكلت الثريا على هيئة زهرة السوسن [٦]، والشكل السابع صممت فيه الثريا على هيئة وردة [٧]، والشكل الثامن صممت ثرياه على شكل يشبه الى حد ما خصلة العنب [٨]، أما الشكل التاسع فقد صممت ثرياه على شكل هرمي مكونا من عدة أشكال دائرية تشبه الصينيات ، وتتدرج فى الحجم من الأسفل الى الاعلى، وتتصل ببعضها بواسطة سلاسل [٩].

وفيما يتعلق بالنوع الثانى من ثريات المرحلة الثانية فقد وردت ثرياته على عدة أشكال ، أولها وردت الثريا دائرية الشكل ، بداخلها نجمتان متعاكستان فى بعض الثريات [١٠]، أو نجمة واحدة فى ثريات أخرى [١١]، وثانيها شكلت على هيئة دائرية تماسها متعرج ، وبداخلها نجمتان متعاكستان [١٢]، وثالثها صممت على شكل دائري بداخله نجمتان متعاكستان، كل زاوية من زواياهما تتصلان مع بعضهما من الخارج بشكل على هيئة العقد. [١٣]

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٦٦) شكل رقم (٣/٣٣) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٧٥) " " (١٢/٣٣) " " "
(٣) " " " (٢٧٣) " " (١٠/٣٣) " " "
(٤) " " " (٢٧٦) " " (١٣/٣٣) " " "
(٥) " " " (٢٨٠) " " (١٧/٣٣) " " "
(٦) " " " (٢٧٨) " " (١٥/٣٣) " " "
(٧) " " " (٢٨٣) " " (٢٠/٣٣) " " "
(٨) " " " (٢٨٨) " " (٢٥/٣٣) " " "
(٩) " " " (٢٧٢) " " (٩/٣٣) " " "
(١٠) " " " (٢٨٦) " " (٢٣/٣٣) " " "
(١١) " " " (٢٧٤) " " (١١/٣٣) " " "
(١٢) " " " (٢٦٧) " " (٤/٣٣) " " "
(١٣) " " " (٢٨٧) " " (٢٤/٣٣) " " "

ورابع هذه الأشكال وردت الثريا على شكل جرة [١]، والشكل الخامس صمم على شكل مخروطي ناقص من أعلاه وأسفله [٢]. أما الأخير فهو على هيئة قفص طائر. [٣]

(ج) القناديل :

جمع قنديل ، ويعرف أيضا باسم سراج ، ومصباح ، ونبراس ، والقنديل أصغر من الثريا ، وقد مرت القناديل العثمانية بمراحل ثلاث ، الأولى صُممت قناديلها على النسق الذى كان معروفا قبل ذلك ، وبخاصة فى العصر المملوكي، والثانية ظهر فيها الطراز العثماني الخالص ، والثالثة شُكِّلت قناديلها لتواكب التطور الذى جد فى وسائل الانارة . وبيان ذلك على النحو التالى :

المرحله الأولى :

يمكن إرجاع تاريخ هذه المرحلة الى أوائل العصر العثمانى ، وقد شكلت قناديلها على هيئة مزهرية ، قاعدتها مخروطية الشكل ناقصة ، وبدنها شبه كروي ، منبعج الى الخارج ، ورقبتها مخروطية الشكل ناقصة ، ولكن فى وضع مقلوب ، حيث يبدو اتساع فتحتها ، بغرض نفاذ النور ، وبقائه مشتعلا، ويتم تعليق هذا القنديل من خلال عدة مصبعات مثبتة فى الجزء العلوي من البدن ، حيث تُدْخَلُ فيها سلاسل تتجمع عند نقطة معينة .[٤]

وقد ظهرت بدايات هذا التصميم بالمعادن فى العصر السلجوقي [٥]، ثم ظهر متقنا وأستخدم على نطاق واسع فى العصر المملوكي منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وخاصة بالزجاج ، والخزف [٦].

أما فى العصر العثمانى فقد أستخدم على نطاق واسع بالخزف ، وخاصة

---

(١) انظر اللوحات رقم (٢٦٩ ، ٢٧٧ ، ٢٨٥) شكل رقم (٢٢،١٤،٦/٣٣) من هذه الرسالة .

(٢) انظر اللوحات رقم (٢٧٩ ، ٢٨٢) شكل رقم(١٩،١٦/٣٣) من هذه الرسالة .

(٣) " لوحة رقم (٢٦٨) شكل رقم (٥/٣٣)

(٤) " " (٢٨٩) " " (١/٣٤)

(٥) Ülker Erginsoy : A. E. R. 164.

(٦) زكى محمد حسن : أطلس ، الأشكال رقم ٧٤٩ – ٧٥٨،٧٥١ – ٧٦٠ ، ١٨١.

فى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)[١]، وبالمعادن منذ أوائل القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)[٢].

ويبدو أن طبيعة الوظيفه التى تضطلع بها القناديل حتمت على الصناع اتخاذ هذا التصميم ، لما لمسوا فيه من تأدية دوره الوظيفي بكفاءة واقتدار ، فضلا عن سهولة عمله ، ومايتمتع به من مظهر جذاب ، ولذلك استخدموه لعدة قرون ، ولم يتخلوا عنه الا عندما ظهرت الكهرباء ، التى أحدثت تغييرا جذريا على وسائل الاضاءة المعدنيةكلها .

المرحله الثانيه :

منذ أواخر القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادى) ظهر تصميم جديد للقناديل لم يكن معروفا من قبل ، حيث صممت قناديل هذه المرحلة على هيئة دائرية ، غطاؤها على شكل قبة ضحلة ، يتوسطها فتحة دائرية بغطاء يماثل غطاء القناديل ، وعلى جانبي الفتحة ثبت خطاف التعليق . ومن الملاحظ أن الصانع قام بتخريم الغطائين ،وذلك بغرض نفاذ النور [٣].

المرحلة الثالثه :

منذ القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي)صممت القناديل بشكل مغاير تماما لما كانت عليه قبل ذلك ، حيث ظهرت بتصميم فريد إتخذ أشكالا مختلفة من أهمها : تشكيل القناديل على شكل طبلة مخرمة [٤]، وأيضا

---

(١) Istanbul : The Anatolian Civilisations,(Seljuk-Ottoman), By FilizGagman And others,R.235,237 , TopKapi palace Museum, Istanbul, 1983.

(٢) انظر لوحة رقم (٢٨٩) شكل رقم (١/٣٤) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (٢٩٢) " " (٤/٣٤) " " "
(٤) " " " (٢٩٥) " " (٧/٣٤) " " "

تصميمه على شكل صندوق مستطيل رأسي الوضع[١]، أو دائري فى وضع رأسي[٢]، توج كل منها بقبة ، يتوسط سطحها مقبض يعلق من خلاله القنديل ، ويلاحظ أن كل جانب من جوانب هذا النمط قد عشق بالزجاج ، لكي ينفذ النور من خلاله ٠

كما وردت قناديل هذه المرحلة على شكل مزهرية ثبت بحافتها ثلاثة مقابض ، ربط بكل منها سلسلة ، بحيث تتجمع هذه السلاسل عند نقطة التجميع العلوية التى تمثل أهمية بارزة فى احداث التوازن للقنديل أثناء التعليق[٣].

كما صمم القنديل على هيئة قبة عميقة يتخللها عدة انبعاجات بحيث تعلق فى وضع مقلوب بواسطة ثلاث سلاسل ثبتت فى المقابض المعدة لذلك بجوانب القنديل ، بحيث تلتقى هذه السلاسل حول شكل قبة يتوسط سطحها حلقة دائرية يدخل فيها خطاف التعليق [٤].

ثانيا : وسائل التدفئة :

تعد الكوانين الوسيلة المعدنية الوحيدة للتدفئة ، وعلى الرغم من أن وظيفتها الأصلية تتمثل فى تدفئة المكان الواقعه به ، فانها أيضا تستخدم فى تسخين الطعام والمشروبات التى تشرب ساخنة ٠

وقد أستخدمت المواقد المعدنية على نطاق واسع فى العالم الاسلامى ، وبخاصة فى الأقاليم التى يتميز مناخها بشدة البرودة ، وتساقط الثلوج، ولذلك احتلت مكانة مرموقة عند العثمانيين ٠

ومما يؤسف له أن أغلب الكوانين - التى نحن بصدد دراستها - ترجع كلها للقرن الثالث عشر الهجري وأوائل الرابع عشر ، حيث لم أعثر الا على

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٩٦) شكل رقم (٨/٣٤) من هذه الرسالة ٠
(٢) " " " (٢٩٧) " " (٩/٣٤) " " "
(٣) " " " (٢٩٨) " " (١٠/٣٤) " " "
(٤) " " " (٢٩٤) " " (٦/٣٤) " " "

كانونين يمكن ارجاع تاريخهما الى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ٠

فبالنسبة للكانونين اللذين يعود تاريخهما للقرن التاسع الهجرى ، فهما دائريا الشكل ومضلعان ، ويتضح الاختلاف فيما بينهما فى أشكال المقابض والأرجل ، فأحدهما ذو أرجل دائرية تخللها عدة انبعاجات ، أكبرها السفلى الذى شكل على هيئة نصف كروية ، أما المقبض فيعتبر امتدادا للأرجل ،حيث يأخذ شكلها [١]. أما الآخر فله أرجل متعرجة ، ومقبضان متقابلان بأسفل بدن الكانون ٠[٢]

وفيما يتعلق بكوانين القرن الثالث عشر الهجري ومابعده فلدينا منها نوعان ، أحدهما بغطاء والثاني بدون غطاء ، ففيما يتصل بالكوانين المغطاة فيلاحظ أنها الأكثر استخداما واتقانا أيضا ٠

وقد وردت الكوانين المغطاة على خمسة أشكال ، الأول لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة على هيئة صينية ترتفع عن الأرض قليلا ، ويتوسطها شكل دائري سداسي الاضلاع ، يأخذ سطحه شكل قبة ضحلة مضلعة ،ينطلق من منتصف سطحها عمود دائري منبعج من وسطه ، وعلى هذا العمود يرتكز بدن الكانون الذى يوضع فيه الفحم ، وهو نصف كروي الشكل ومضلع أيضا ، حنيت حافته الى الخارج ، مشكلة بروزا ظاهرا عن محيط البدن ، وقد غطي هذا الكانون بغطاء على شكل قبة عميقة ، يتوسط سطحها مصبع ذو رأس كروي الشكل ، يستخدم مقبضا فى حالة رفع الغطاء ، الى جانب وجود مقبضين على محور واحد بالحافة السفلية للغطاء [٣].

أما الأنموذج الآخر فيشبه الأول مع بعض الاختلافات البسيطة ، حيث أنعدم وجود الشكل الدائري السداسي الاضلاع ، كما أن المسافة بين القاعدة

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٩٩) شكل رقم (١/٣٥) من هذه الرسالة

(٢) " " " (٣٠٠) " " (٢/٣٥) " " "

(٣) " " " (٣٠١) " " (٣/٣٥) " " "

والبدن أقصر من مثيلتها فى الشكل الأول ، وفضلا عن ذلك فان غطاء هذا الكانون أقل عمقا من غطاء الكانون السابق ، كما أن الثقوب الموجودة به أكثر وأوسع من الثقوب المنفذة فى سابقه ، علاوة على أن الصانع أضاف مقبضين آخرين بأسفل حافة البدن ، وعلى محور متقابل [١].

وبالنسبة للشكل الثانى فيتكون من الوعاء الذى يوضع فيه الفحم ، حيث شكل على هيئة صينية ، والغطاء على شكل قبة ، يتوسط سطحه مقبض على هيئة نسر فى بعض الكوانين [٢] ، أو على شكل دائري فى كوانين أخرى [٣] ، وبكل من الحافة السفلية لغطاء هذين الأنموذجين مقبضان على محور واحد .

والشكل الثالث لدينا منه عدة نماذج ، أولها الكوانين ذات القاعدة الدائرية التى تأخذ شكل صينية ، وبدن دائري الشكل مضلع رأسيا يستند على عدة أرجل ، وغطاء على هيئة قبة غير كاملة من أعلاها ، على حافة سطحها مقبضان رأسيا الوضع ، وبالحافة السفلية من الغطاء مقبضان أيضا فى وضع أفقي .[٤]

والأنموذج الثانى يماثل الأول ، ولكن يختلف عنه فى أن الغطاء يأخذ شكل قبة تتسع من أسفلها وتضيق من أعلاها ، ويتوسط سطحها هلال بداخله نجمة ، كما يختلف هذا الأنموذج عن سابقه فى عدم وجود المقبضين اللذين بحافة سطح القبة [٥]. والأنموذج الثالث يماثل سابقه ، ولكن يختلف عنه فى أن البدن يأخذ شكلا قمعيا ، دائري الرأس ، كما يتميز هذا الأنموذج بطول أرجله ، ومن الملاحظ أن مقبضي الغطاء ثبتا أفقيا بجوانبه ، كما اكتفى الصانع بوضع هلال على الغطاء دون أن يضع بداخله نجمة كما فى سابقه [٦] . والأنموذج الرابع يماثل الثالث تماما ، ولكن استعيظ عن الهلال بشكل كروي،

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٠٢) شكل رقم (٤/٣٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٠٤) " " (٦/٣٥) " " "
(٣) " " " (٣٠٣) " " (٥/٣٥) " " "
(٤) " " " (٣٠٥) " " (٧/٣٥) " " "
(٥) " " " (٣٠٨) " " (١٠/٣٥) " " "
(٦) " " " (٣١٠) " " (١٢/٣٥) " " "

كما أن المقبضين ثبتا بالحافة السفلية للغطاء ، وبالاضافة الى ذلك فلم يقم الصانع بتخريم الغطاء.[(١)]

أما الشكل الثالث من أشكال الكوانين المغطاة فيماثل بعض نماذج الشكل الثاني ، ولكنه يختلف عنها فى تغطية الكانون بغطاء دائري الشكل غير مخرم ، به أربعة مقابض ، كما تم تسنين حواف القاعدة ، والحواف العلوية للبدن .[(٢)]

وفيما يتعلق بالكوانين غير المغطاة فهى صغيرة الحجم ، وتأخذ شكل طاسة ، وبحافتها العلوية ركب مقبضان فقط [(٣)]، ونستثنى من ذلك كانون بمتحف المنيل فى القاهرة ، يستخدم بصفه أساسيه فى عمل المشروبات الساخنه ، ويتميز هذا الكانون بكبر حجمه ، وله أرجل طويلة منكسرة الى الداخل ، ويلاحظ وجود أماكن توضع فيها القهوه والسكر وماشابه ذلك ، حيث ان جانبه الخلفي يمتد الى أعلى كثيرا .[(٤)]

ثالثا : وسائل الحفظ :

وتتمثل بصفة رئيسة فى الصناديق (السحارات) ، التى تحفظ بداخلها الملابس ، ومن الملاحظ عزوف العثمانيين عن صنع سحارات مصنوعة من المعدن، حيث أقبلوا على عملها من الخشب ، وبخاصة السرو الذى يحتوى على مادة طاردة للحشرات .

ومما عثرت عليه من سحارات معدنية - رغم قلتها - يمكن القول: بأنها تأخذ شكلا مستطيلا أفقي الوضع ، أما غطاؤها فشكلت حوافه على هيئة مائلة ، وتستند هذه السحارات على أرجل كروية الشكل فى بعض السحارات [(٥)]،

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٠٩) شكل رقم (١١/٣٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣١٢) " " (١٤/٣٥) " " "
(٣) " " " (٣١٣) " " (١٥/٣٥) " " " .
(٤) " " " (٣١٤) " " (١٦/٣٥) " " "
(٥) " " " (٣١٥) " " (١/٣٦) " " "

أو مستقيمة فى وضع رأسي فى سحارات آخرى [١].

رابعا : وسائل الراحة :

ومن أهمها الكراسي ، والمهزات .

(أ) الكراسي :

جمع كرسي ، وهو الذى يجلس عليه السلطان فى المناسبات ، ومما يؤسف له ندرة الكراسي المعدنية ، ويعزى هذا الأمر الى اقبال العثمانيين على الكراسي المصنوعة من الخشب ، لسهولة عملها ، وتوفر المادة الخام الداخلة فى صناعتها .

ومن حسن الحظ أننا نملك أنموذجا واحدا لكرسي عرش عثماني ، يتكون من قاعدة مستطيلة ترتكز على ستة أرجل ، ولهذا الكرسي ثلاثة جنوب ،أيمن وأيسر وخلفي ، شبتت على حواف القاعدة ، ويلاحظ أن الجنب الخلفي هرمي الشكل ، مسنن الحواف ، أما الآخران فهما ذوا حواف مستقيمة ، مع بروز فى طرفيهما الأمامي والخلفي على شكل مروحة نخيلية . وقد أعتني بترصيع هذا الكرسي بالأحجار الكريمه [٢].

(ب) المهزات :

مفرد مهز ، وهو الذى يوضع فيه المولود أثناء النوم ، أو وقت انشغال والدته عنه ، وقد صمم الجزء الذى يوضع فيه المولود على شكل مقوس من أسفله ، ثبت بكل من جانبيه الأيمن والأيسر جنب مقوس من أسفله مما يقابل الأرض ، بحيث يمكن من خلاله تحريك المهز بسهوله ، كما أضيف على حافة الجنبين المذكورين جنب بارز الى أعلى ، يأخذ شكلا دائريا مجوفا مما يقابل رأس المولود ورجليه ، ويتصل هذان الجنبان ببعضهما عن طريق قضيب بمنتصف الحافة العلوية لكل جنب .

---

(١) انظر لوحة رقم (٣١٦) شكل رقم (٢/٣٦) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣١٧) " " (٣٧) " " "

ومن الملاحظ وجود ثقوب بهذا القضيب تتقابل مع ثقوب أخرى بحافة الجزء الذى يوضع فيه المولود ، فاذا وضع فيه يتم إدخال قضبان صغيرة فى هذه الثقوب ، لتحول دون سقوطه من المهز .

أما المقبض فقد شكل على هيئة كروية ، وثبت بطرفي القضيب الموصل بين الجنبين المذكورين .(١)

---

(١) انظر لوحة رقم (٣١٨) شكل رقم (٣٨) من هذه الرسالة .

الفصل الثالث

أُدَوات التطيّبُ والنظافة والزينة

سأتناول فى هذا الفصل تصميم الأدوات الخاصة بالتطيب ، والادوات المتصلة بالنظافة ، ثم أدوات الزينة ، مستعرضا كافة التطورات التى طرأت على هذه الأدوات خلال العصر العثمانى ، بالمقارنة مع ماكانت عليه قبل ذلك .

أولا : أدوات التطيب :

من أهم هذه الأدوات المباخر ، والقماقم .

(أ) المباخر :

جمع مبخرة وتسمى أيضا مجمرة ، وهى الأداة التى يحرق فيها البخور ليتطيب به ، وقد احتلت هذه الأداة مكانة مرموقة فى العالم الاسلامى ، باعتبارها من أهم وسائل التطيب التى أقبل المسلمون على استخدامها على نطاق واسع لتطييب أنفسهم ، وملابسهم ، ومنشآتهم المعمارية ، وأماكنهم العامة التى يلتقون فيها ، بغرض اشاعة الرائحة الزكية بينهم .(١)

ومن هذا المنطلق أولى صناع الأثاث المعدنى العثمانى هذه الأداة جل عنايتهم واهتمامهم ، فظهرت ثرية فى أشكالها ، وأحجامها ، وزخارفها ، وطرق تشكيلها ، وأساليب تنفيذها ، مما أضفى عليها طابعا مميزا أختصت به دون سائر المباخر التى صنعت قبل ذلك ، بما يشهد بمهارتهم والتوفيق الذى حالفهم فى اخراجها بالمظهر اللائق بها .

وهذا الاتجاه الذى ذهبت اليه لايمكن الاعتداد به أو التعويل عليه مالم نلق نظرة موجزة على المبخرة قبل العصر العثمانى ، ثم نتتبع بالتفصيل مجمل التطورات التى طرأت عليها فى هذا العصر ، لكي نلمس البون الشاسع بين ماكانت عليه خلال تلك الفترة وما آلت اليه فى العصر العثمانى .

فبالنسبة للمباخر المعدنية الاسلامية يغلب على الظن أن تصميمها خلال القرون الخمسة الأولى كان على شكل حيوانات وطيور(٢) ، ولكن منذ القرن

---

(١) حسن الباشا وآخرون : ن ٠ م ٠ س ، ص٦٠٢ – ٦٠٣ .

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٤ ، ٤٤٥ .

الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي) ظهرت عدة أنماط من المباخر ؛ الأول ذو بدن دائري يعتمد على عدة أرجل ، ومثبت به مقبض طويل تمسك من خلاله المبخرة [١]، والثاني يماثله ولكنه ذو غطاء على شكل قبة [٢] ، والثالث يشبه سابقه ولكن بنصف غطاء ، ويختلف عنه فى عدم وجود المقبض[٣] ، والرابع يماثل سابقه ، ولكنه مغطى بغطاء على شكل قبة .[٤]

ومما يلفت الانتباه أن أغلب المباخر التى يعود تاريخها لما قبل العصر العثمانى كانت مصنوعه من البرونز .

وفيما يتعلق بالمباخر العثمانية فاننى لم أعثر على أنموذجات يرجع تاريخها للقرنين الثامن أو التاسع الهجري (الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادى) ، وعليه فلا يمكننا التعرف على الشكل الذى كانت عليه مباخر تلك الفترة المبكرة من تاريخ العثمانيين ، غير أنه يغلب على الظن أنها كانت متأثرة فى تصميمها بالمباخر السلجوقيه .

وتتكون المبخرة من البدن ، والغطاء ، والقاعدة ، ومخزن البخور الذى يعد ابتكارا عثمانيا خالصا ، والمقبض . ولكل من هذه الأجزاء وظيفته المنوطة به سواء أكان ذلك فيما يتصل بالحماية ، أو المحافظة على توازن المبخرة ، أو علاقة كل جزء بالأخر ودرجة تأثره به .

وقد لاحظت فى مباخر العصر العثمانى أن لب المشكلة التى واجهت الصناع تكمن فى عمل بدن يمنع تساقط الجمر ، وتغطيته بغطاء يسمح بنفاذ دخان البخور الى الخارج ، ويحول دون تطاير الرماد ، ويساعد على بقاء الجمر مشتعلا ، بالاضافة الى البحث عن قاعدة مثلى من شأنها أن لاتكون سببا

---

(١) Arther upham pope : op.cit., p1.1278-B.

(٢) Ibid., p1.1278-C.

(٣) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٧٠ .

(٤) مانويل جوميث مورينو : الفن الاسلامى فى أسبانيا ، شكل ٣٨٨ ، ترجمة لطفى عبد البديع والسيد محمود عبد العزيز سالم ، مراجعة جمال محمد محرز ، طبعة ١٩٧٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

فى الاخلال بتوازن المبخرة ، مع الاخذ بعين الاعتبار نواحى الجمال والابداع الفنى ، والموائمة بين هذه النواحى والشكل العام فى صورته الكلية .

والحق أن الجهود التى بذلها الصناع العثمانيون فى سبيل ذلك حقيقة ماثلة للعيان لايمكن انكارها أو تجاهلها ، وقد اقتضت منهم وقتا طويلا من الزمن يزيد على أربعة قرون .

ولتأكيد هذه الحقيقة سوف أتناول بالتحليل المفصل الأجزاء المكونه للمبخرة كلا على حده ، فبالنسبة للبدن ـ وهو موضع الجمر والبخور ـ طرأت عليه عدة تطورات مهمة ، ففى أول الأمر كان شكله سداسي الأضلاع ، بحيث توضع على منتصف سطحه زبدية صغيرة ، يوضع بداخلها الجمر والبخور أثناء التبخير .(١)

ومما يعيب على هذا النمط من الأبدان سهولة تعرض الزبديه للاهتزاز والقلب ، مما يترتب على ذلك تساقط الجمر على الأرض ، الأمر الذى يؤدى الى نشوب حريق بالمكان الذى فيه المبخرة ، وخاصة اذا كان مفروشا ، كما يسهل تطاير الرماد من الزبدية .

ولذلك ظهر نمط آخر من أبدان المباخر ، يتخذ شكلا دائريا مضلعا ، ثبت بداخله صحن عميق يوضع فيه الجمر والبخور أثناء التبخير(٢). وعلى الرغم من أن هذا البدن أكثر أمانا من سابقه ، فانه أيضا لايخلو من العيوب التى سبق ذكرها فى البدن الأول .

ولكي يتلافى الصناع هذه العيوب أجروا تغييرا جذريا على البدن ، حيث قاموا فى بداية القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) بتشكيل البدن على هيئة نصف كروية ثابتة ، وقد استقروا على هذا الشكل ، وظلت له السيادة المطلقة حتى نهاية العصر العثمانى .(٣)

---

(١) انظر لوحة رقم (٣١٩) شكل رقم (١/٣٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٢٠) " " (٢/٣٩) " " "
(٣) انظر اللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٥١).

ولم يقف الصناع عند هذا الحد فحسب ، بل أظهروا البدن النصف كروي بأشكال مختلفة من أهمها : البدن النصف كروي المضلع [١] ، والمنبعج [٢] ، كما صممت أبدان بعض المباخر على شكل أسطواني [٣] .

وبالنسبة للغطاء فقد أتخذ أشكالا متعددة ، ظهر أولها فى أواخر القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، حيث صمم على هيئة قبة وترية ، ويستند هذا النمط من أغطية المباخر على قضبان يتحدد عددها وطريقة وضعها من مبخرة الى أخرى [٤].

ويبدو أن هذا النمط من المباخر كان يستخدم بالمنشآت المعمارية الدينية ، حيث تعلق فى خطاف معد لهذا الغرض بمكان ما بالمنشأة ، وفى حالة التبخير يتم انزال المبخرة من الخطاف ليتسنى للمجمر أن يضع الجمر والبخور فيها ، ثم يعيد تعليقها ، أو يوضعان فيها وهى معلقة اذا كانت فى مستوى الواقف أمامها .

ونظرا لسهولة تطاير الرماد من البدن ، فقد ظهر طراز آخر من أغطية المباخر بدأت بشائره فى أوائل القرن الحادى عشر الهجري ، وتزامن أيضا مع ظهور البدن النصف كروي ، حيث عاد الصناع الى نظام تغطية البدن بغطاء على شكل قبة مخرمة [٥] ، وهو الغطاء الذى ظهر قبل العصر العثمانى ، وقد استحسنه الصناع فأبقوا عليه حتى نهاية العصر العثمانى ، مع التنويع فى أشكاله ، كالغطاء المضلع [٦] ، والغطاء المخروطي [٧] ، والغطاء المكون

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٢٥) شكل رقم (٧/٣٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٤١) " " (٢٣/٣٩) " " "
(٣) " " " (٣٢٢) " " (٤/٣٩) " " "
(٤) انظراللوحات رقم (٣١٩ ، ٣٢٠) شكل رقم (٣٩/١، ٢) من هذه الرسالة .
(٥) انظراللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٤٩)شكل رقم (٣٩/ ٣، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ٣١) من هذه الرسالة.
(٦) انظراللوحات رقم (٣٣١ ، ٣٤٨، ٣٥٣).
(٧) انظر لوحة رقم (٣٢٣) شكل رقم (٥/٣٩) من هذه الرسالة .

من قبة كبيرة يدور حولها عدة قباب أصغر منها [١].

أما المقبض فلدينا نوعان من المقابض ، أحدهما بالبدن ، والآخر بالغطاء ، فالأول يختص بحمل المبخرة ، وقد ورد على عدة أشكال من أهمها : ماهو على هيئة عصا مثبت رأسه فى أعلى البدن[٢] ، ومنها ماهو منحن الى أسفل [٣] ، ومنها ماهو على شكل حرف (S) [٤]،وبعضهاعلى هيئةزهرةسوسن[٥].

وفيما يخص مقبض الغطاء فقد ورد على عدة أشكال ـ أيضا ـ منها : مايأخذ شكل هلال[٦] ، وعلى شكل كمثري [٧] ، أو على هيئة حلقة [٨] ، كما ورد مدبب الرأس [٩] ، وأحيانا يتخذ المقبض شكلا كرويا [١٠] ، وعلى شكل مرود مكحلة [١١] ، أو على هيئة طائر [١٢] ، أو وردة [١٣] ، أو على شكل كأس[١٤] ، أو تاج [١٥].

وفيما يتعلق بمخزن البخور الذى يعد من مبتكرات العصر العثمانى فقد أختير موضعه فى بعض المباخر أسفل البدن[١٦] ، وفى مباخر أخرى بقاعدة المبخره[١٧] . وقد ندر وجود مخزن للبخور بالمباخر ، وذلك لأمور من أهمها أن أغلب هذه المباخر توضع فى منشآت يرتادها الناس كالمساجد

---

(١) انظر اللوحات رقم (٣٢٤ ، ٣٢٥) شكل رقم(٦/٣٩، ٧) من هذه الرسالة .
(٢) انظر لوحة رقم (٣٢١) شكل رقم (٣/٣٩) من هذه الرسالة
(٣) " " " (٣٣٤) " " (١٦/٣٩) " " "
(٤) " " " (٣٢٩) " " (١١/٣٩) " " "
(٥) " " " (٣٢٨) " " (١٠/٣٩) " " "
(٦) " " " (٣٣٢) " " (١٤/٣٩) " " "
(٧) " " " (٣٤٨) " " (٣٠/٣٩) " " "
(٨) " " " (٣٢٠) " " (٢/٣٩) " " "
(٩) " " " (٣٢٧) " " (٩/٣٩) " " "
(١٠) " " " (٣٣٠) " " (١٢/٣٩) " " "
(١١) " " " (٣٤٠) " " (١٣/٣٩) " " "
(١٢) " " " (٣٣٣) " " (١٥/٣٩) " " "
(١٣) " " " (٣٤١) " " (٢٣/٣٩) " " "
(١٤) " " " (٣٤٥) " " (٢٧/٣٩) " " "
(١٥) " " " (٣٥٣) " " (٣٤/٣٩) " " "
(١٦) " " " (٣٢٢) " " (٤/٣٩) " " "
(١٧) " " " (٣٥٢) " " (٣٣/٣٩) " " "

والاضرحة ، مما يجعلها عرضة للنهب أو الكسر اذا تيقن اللصوص أن بهـــا مخزنا به بخور ٠

أما قاعدة المبخرة فقد تنوعت أشكالها ، وخضع تصميمها لشكل البدن، ولذلك فان تأثرها به كان أكثر من أى جزء آخر من أجزاء المبخرة ، وقـد وردت على عدة أشكال ، فبعض المباخر ترتكز على عدة أرجل[١] ، كما ترتكز على شكل دائري منبعج الى الخارج من أسفله[٢] ، وأيضا على شكل شـبـه مثلث[٣] ، على أن معظم المباخر تتميز بقاعدة على شكل تبسى دائرى صغير[٤] .

وخلاصة القول : أن المبخرة العثمانية اتسمت بتصميم فريد يعد طرازا خاصا بالعصر العثمانى ، وقد صنعت هذه المباخر من النحاس المطلي بالذهب ، ومن الفضة ، ولم أعثر على مباخر مصنوعه من البرونز ٠

كما استخدم فى صناعتها عدة طرق كالسبك ، والطرق ، والتوصيل ،وأيضا استخدمت عدة أساليب فى تنفيذ زخارفها مثل الحفر ، والتفريغ ، والنيللو، والتكفيت ، والترصيع ٠

وكانت الزخارف الممثلة بها عبارة عن أشكال نباتية وهندسية، وندر تمثيلهم للأشكال الحيوانية ، ولم ينفذوا الأشكال الآدمية ٠

(ب) القماقم :

جمع قمقم ، وهو الأداة المعدنية التى يوضع فيها ماء الورد[٥] ، ثم يرش به فى المناسبات ، وقد تميزت القماقم بتنوع أشكالها ، واختـــلاف أحجامها ، والعناية بزخرفتها ، بالاضافة الى تعدد طرق تشكيلها وأساليب تنفيذ زخارفها ٠

---

(١) انظر اللوحات رقم (٣١٩ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠)شكل رقم ٣٩ / ١ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١٢) من هذه الرسالة ٠

(٢) انظر اللوحات رقم (٣٢١ ، ٣٢٨ ، ٣٣٤ ، ٣٣٧) شكل رقم ٣٩/ ٣ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٩) من هذه الرسالة ٠

(٣) انظر لوحة رقم (٣٤٥) شكل رقم (٢٧) من هذه الرسالة ٠

(٤) انظر اللوحات رقم (٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧ ، ٣٢٩ ، ٣٤٢) من هذه الرسالة ٠

(٥) ابراهيم أنيس وآخرون : ن ٠ م ٠ س ، ٢/ ٧٦٠ ٠

وقد صممت القماقم العثمانية على عدة أشكال ، الأول تتميز قماقمه بقاعدة دائرية ، وبدن كروي ، ورقبة دائرية طويلة ، وغطاء على هيئة قبة ، ولدينا من هذا التصميم عدة أنموذجات نستطيع التمييز بينها من خلال بعض الاضافات فى بعض الأجزاء .

فالأنموذج الأول ذو قاعدة دائرية منبعجة الى الخارج ، ورقبته واسعة ، وغطاء الفوهة أكثر عمقا [١] ، والثانى يماثل الأول ولكن رقبته ضيقة ، ولذلك أحدث الصانع بأسفلها انبعاج ، ليساعد على عدم انزلاق القمقم من اليد ، وخاصة اذا كان معبأ ، كما يبدو الغطاء أقل عمقا من سابقه [٢] .

والأنموذج الثالث يماثل الأول ولكن قاعدته غير منبعجة ، كما تم تضليع بدنه رأسيا [٣] .

والرابع يماثل الأنموذج الثانى ولكن يختلف عنه فى أن قاعدته تماثل قاعدة الأنموذج الثالث ، أما رقبته فتمتاز بطولها [٤] .

والأنموذج الخامس تشبه قاعدته قاعدة الأنموذج الأول ، ورقبته تماثل رقبة الأنموذج الرابع ، ويختلف عن الأنموذجات السابقه فى أن فوهته غير مفتوحة كلها ، حيث اقتصر الصانع على ايجاد ثقوب بها ، كما أن بدنه متدرج فى الانبعاج [٥] .

وقد عرف هذا الشكل قبل العصر العثمانى ، ومن أمثلة ذلك قمقم من الفضة يرجع تاريخه للقرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي) ، وهو ضمن موجودات مجموعة هرارى المحفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة [٦] .

أما بالمواد غير المعدنية فقد عرف هذا التصميم منذ فترة مبكرة

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٥٥) شكل رقم (٢/٤٠) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٥٦) " " (٣/٤٠) " " "
(٣) " " " (٣٧٠) " " (١٧/٤٠) " " "
(٤) " " " (٣٦٩) " " (١٦/٤٠) " " "
(٥) " " " (٣٦٨) " " (١٥/٤٠) " " "
(٦) Ülker Erginsoy : A. E. R. 59.

أيضا ، وذلك كما يتضح بقنينة زجاجية من ايران يرجع تاريخها فيما بين القرنين الرابع والخامس الهجري (العاشر والحادى عشر الميلادي)[١]، ثم بقنينة أخرى من صناعة مصر يرجع تاريخها للقرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، محفوظة فى متحف برلين [٢].

وفيما يتعلق بالشكل الثاني من أشكال القماقم العثمانية فتتميز قماقمه ببدن كمثري الشكل ، ولدينا أيضا من هذا الشكل عدة أنموذجات ، الأول قاعدته دائرية رأسية الوضع ، وبدنه كمثري الشكل ، شديد الانبعاج من أسفله ، ورقبته على هيئة شجرة سرو ، ويفصلها عن البدن انبعاج كروي الشكل، أما الفوهة فضيقة[٣].

والأنموذج الثانى ذو قاعدة على شكل وردة ، وبدن كمثري متناسق ، ورقبه ضيقه معكوفة من أعلاها ، لُحِّمَ بأسفلها فرع نباتي ينحدر على البدن وينتهى بوريقات ، ووريدات ، وبعض أنواع الفواكه ، أما الفوهة فشكلت على هيئة رأس ثعبان [٤].

والأنموذج الثالث بدون قاعدة ، لأن البدن يستند على قعر البدن ، الذى يأخذ شكلا دائريا [٥].

أما الأنموذج الرابع فان بدنه كمثري الشكل ، وله قاعدة دائرية ، ولكن رقبته وغطاءه تماثلان قبة وغطاء الأنموذج الأول من الشكل الأول من أشكال القماقم العثمانية[٦].

---

(١) وحدة الفن الاسلامى : لوحة ١٤٢ ، اصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية ، الرياض ، بمناسبة معرض الفن الاسلامى الذى أقيم فى عام ١٤٠٥ هـ .

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٧٣٩ .

(٣) انظر لوحة رقم (٣٥٤) شكل رقم (٤٠/١) من هذه الرسالة .

(٤) انظر اللوحات رقم (٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣) شكل رقم (٤٠/٤ ، ٥ ، ٧-١٠).

(٥) انظر لوحة رقم (٣٥٩) شكل رقم (٤٠/٦) من هذه الرسالة .

(٦) " " " (٣٦٥) " " (٤٠/١٢) " " "

وبالنسبة للشكل الثالث فهو ذو بدن على شكل حبة ثوم ، يرتكز على قاعدة مشكلة على هيئة وريقات نباتية،وبالنسبة للرقبة فتأخذ شكل جذع الحبة ، أما الشكل الرابع فلدينا منه أنموذجان، أحدهما ذو قاعدة دائرية تشبه الغطاء ، وبدن نصف كروي ، ورقبة على هيئة قبة مسلوبة ، بحيث تتسع من أسفلها ثم تضيق بالتدريج ، لتتخلل أعلاها عدة نتوءات ، أما الغطاء فهو على شكل قبة [٢].

أما الأنموذج الآخر فله قاعدة دائرية على هيئة صحن ، يتوسطه شكل مربع على سطحه أرجل معكوفه ، تنتهى عند شكل دائري يرتكز عليه بدن القمقم ، الذى شكل كبدن الأنموذج السابق ، أما الرقبة فتماثل رقبة الأنموذج السابق أيضا ، ولكن لاتتخللها انبعاجات ، كما شُكِّل غطاء الفوهة على هيئة ثمرة. [٣]

وأخلص الى القول : بأن الأشكال الثلاثه الأخيرة تعد من مبتكرات العصر العثمانى ، مما يدل على خصوبة خيال صناع هذا العصر ، وحبهم للابتكار.

ثانيا : أدوات النظافة :

وتتمثل بصفة أساسية فى الأباريق ، والطاسات ، والطسوت ، والصبانات .

(أ) الأباريق :

جمع ابريق ، من الكلمة الفارسية (آبريز) أى يصب الماء [٤] ، ويتكون الابريق من القاعدة ، والبدن ، والرقبة ، والغطاء ، والمقبض ، والبزبوز (الصنبور) ، كما أن لأغلب الأباريق طسوتا تماثل الابريق من معدنه وزخرفته ، وتعرف هذه الطسوت عند الأتراك باسم (Leğin) [٥].

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٦٤) شكل رقم (١١/٤٠) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٦٦) " " (١٣/٤٠) " " "
(٣) " " " (٣٦٧) " " (١٤/٤٠) " " "
(٤) أدى شير : ن . م . س ، ص٦ .
(٥) Fulya Budur : A. E. S. 133.

وقد وردت الأباريق العثمانية على ثلاثة أشكال ، الأول كمثري الشكل، وكان أكثر الاشكال استخداما فى العصر العثمانى ، والثانى كروي الشكل ، والثالث نصف كروي .

فبالنسبه للأباريق الكمثرية الشكل فلدينا منها عدة أنموذجات ، أولها ذو قاعدة دائرية ، حوافها تبرز أفقيا مشكلة بروزا واضحا عن سمتها ، والرقبة منبعجة من منتصفها ، ومقبض الابريق على شكل علامة الاستفهام ، والغطاء على هيئة قبة سطحها دائري ، أما المقبض فهو على شكل وردة ، والبزبوز تم لحمه بمنتصف الجانب الأمامي من البدن رأسيا، ثم يميل أفقيا مع تسنين فوهته من أعلاها (١).

والثاني يشبه الأول ، ولكن قاعدته دائرية رأسيا ، وفوهة البزبوز منبعجة ، ومقبض الابريق على شكل رقم (٦) ، وكان هذا الأنموذج أكثر أنموذجات هذا الشكل استخداما فى العصر العثمانى (٢).

والثالث يماثل الثانى ، ولكن بدنه مضلع تضليعا رأسيا مائلا ، وغطاءه مضلع رأسيا ، ومقبض الغطاء على هيئة زهرة سوسن ، كما تتسع فوهته ، أما قاعدته فهى دائرية منبعجة (٣).

والأنموذج الرابع يشبه سابقه ، ولكن قاعدته تماثل قاعدة الأنموذج الأول ، اضافة الى تشابه بزبوزيهما ، ولكنه لحم من أسفله بشكل أفقي مائل ، ثم حني رأسيا الى أعلى ، فأفقي ممايلى الفوهة.(٤) والأنموذج الخامس يماثل سابقه ، ولكن بزبوزه مبروم ، وفوهته على شكل رأس عنقاء (٥).

والسادس يشبه الثالث ، ويبدو وجه الاختلاف بينهما فى كون قاعدته

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٧١) شكل رقم (١/٤١) من هذه الرسالة.
(٢) " " " (٣٧٣) " " (٣/٤١) " " "
(٣) " " " (٣٧٦) " " (٦/٤١) " " "
(٤) " " " (٣٨٩) " " (١٩/٤١) " " "
(٥) " " " (٣٨٢) " " (١٢/٤١) " " "

صغيرة ، ومقبضه على شكل رقم (٢) [١].

والسابع يشبه سابقه ولكن غطاءه على شكل القلنسوة التى يلبسها العساكر العثمانيون ، وفوهته دائرية مسننة [٢].

والأنموذج الثامن يماثل السابع ، ولكنه يتميز بوجود غطاء لفوهة البزبوز مربوط فى سلسلة طرفها الآخر مربوط بمقبض الغطاء [٣].

والتاسع رقبته قصيرة تتخللها ثلاثة انبعاجات متتالية ، وهو بدون غطاء ، أما مقبض الابريق فعلى شكل علامة استفهام ، وقاعدته دائرية متدرجة ، وينفرد عن بقية الأباريق العثمانية بوجود مقبض فى أعلى البدن ، يعلق الابريق من خلالها حال الانتهاء من الغسل [٤].

والأنموذج العاشر ذو قاعدة على شكل قبة ، وبدن جانباه الايمن والأيسر واسعان ، والأمامي والخلفي ضيقان ، أما البزبوز ففوهته على شكل رأس ثعبان فاغرا فاه وقد التقط شيئا ما فى فمه ، والرقبة منبعجة من أسفلها ، وغطاؤه على شكل قبة ضحلة ، أما مقبض الابريق فهو على شكل علامة استفهام تم تفليج سطحه الى أسفل بما يشبه الميزاب [٥].

والأنموذج الحادي عشر قاعدته على شكل قبة ضحلة ، وصنبوره على شكل ثعبان فاغرا فاه ، وينفرد هذا الأنموذج عن بقية الأباريق العثمانية بوجود مقبض ثابت بالابريق ، يستخدم للمسك به أثناء صب الماء ، أما الثانى فمتحرك ، حيث ركب بموضعين متقابلين بحافة الرقبة ، ويستخدم هذا المقبض لحمل الابريق بعد تعبئته بالماء [٦].

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٨٤) شكل رقم (١٤/٤١) من هذه الرسالة.
(٢) " " " (٣٧٥) " " (٥/٤١) " " "
(٣) " " " (٣٩٠) " " (٢٠/٤١) " " "
(٤) " " " (٣٧٨) " " (٨/٤١) " " "
(٥) " " " (٣٧٢) " " (٢/٤١) " " "
(٦) " " " (٣٩٢) " " (٢٢/٤١) " " "

أما الأنموذج الثانى عشر فهو بدون قاعدة ، حيث يستند البدن مباشرة على تعره ، كما أن رقبته قصيرة ، وغطاءه على شكل قبة ، يتوسطها مقبض مشكل على هيئة وردة ، أما مقبض الابريق فيشبه الى حد ما علامة الاستفهام، وبزبوزه يماثل بزبوز الأنموذج الثالث ، ولكنه أطول منه [١] .

والأنموذج الثالث عشر يماثل سابقه ، ولكن بزبوزه على شكل ثعبان[٢] .

وفيما يتعلق بالشكل الثانى من أشكال الأباريق العثمانية ذى البدن الكروي فيتميز بقاعدة دائرية كبيرة ، حوافها السفلية تمتد أفقيا كثيرا حتى تبرز عن سمت القاعدة ، كما أن رقبتها واسعة وطويلة ، وغطاءها على شكل قبة ضحلة ، يتوسط سطحها مصبع كمشري الشكل ، أما مقبض الابريق فقد شكل على هيئة علامة الاستفهام ، ورأس البزبوز على هيئة وردة مشرشرة [٣].

أما الشكل الثالث من أشكال الأباريق العثمانية ذى البدن نصف الكروي ، فله قاعدة دائرية منبعجة ، ورقبة تتسع من أسفلها ، ثم تضيق بالتدريج حتى الفوهة ، والغطاء على شكل قبة يتوسط سطحها فرعان نباتيان ينتهى كل منهما بوردة ، ومقبض الابريق على شكل علامة الاستفهام ، حيث ينتهى رأساه بشكل وردة ، أما البزبوز فقد لحم بالرقبة بخلاف ماجرت عليه العادة فى الشكلين السابقين ، ويأخذ هذا البزبوز شكل منقار نسر مفتوح من أعلاه ، وله غطاء يتم فتحه بواسطة أداة على شكل ديك يضغط عليها.[٤]

وبالنسبة لطسوت الأباريق فلدينا منها نوعان ، أحدهما مخصص للأباريق ذات القاعدة ، والآخر للأباريق التى تستند على قعر البدن مباشرة ، فطسوت النوع الأول وردت على عدة أشكال ، الأول عبارة عن بدن دائري منبعج ،وحافة تمتد أفقيا حتى تبرز كثيرا عن سمت القاعدة [٥] ، والثانى قاعدته

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٧٩) شكل رقم (٩/٤١) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٨٦) " " (١٦/٤١) " " "
(٣) " " " (٣٨١) " " (١١/٤١) " " "
(٤) " " " (٣٩٣) " " (٢٣/٤١) " " " .
(٥) " " " (٣٨٤) " " (١٤/٤١) " " "

تماثل قاعدة شمعدانات المرحلة الأولى ، وعلى هذه القاعدة مايشبه الطاسة [١] ، والثالث يماثل القدر غير العميق [٢].

أما طسوت النوع الثانى فقد وردت على شكل صحن [٣].

(ب) الطاسات :

جمع طاسة ، وقد وردت الطاسة العثمانية على خمسة أشكال ، الاول لدينا منه أنموذجان ، أحدهما ذو قاعدة دائرية بارزة ، وبدن نصف كروي منبعج الى الخارج ، وحافة معكوفة قليلا الى الخارج ، لتساعد على عدم انزلاق الطاسه من يد حاملها [٤] ، والآخر لايختلف كثيرا عن سابقه ، ولكن القاعدة أقل بروزا ، كما لم تعكف الحافة . [٥]

والشكل الثانى من أشكال الطاسات العثمانية لدينا منه أنموذجان أيضا ، الأول ذو قاعدة دائرية بارزة كثيرا ، وبدن منبعج من أسفله ويضيق من أعلاه مما يلى الفوهة [٦] ، والآخر يماثل سابقه ، ولكن القاعدة منبعجة قليلا الى الخارج . [٧]

والشكل الثالث ذو قاعدة دائرية تبرز قليلا ، وبدن يضيق من أسفله ، ويتسع تدريجيا حتى الفوهة التى تميل قليلا الى الخارج [٨].

أما الشكل الرابع فيماثل الثالث ، ولكن بدون قاعدة ، حيث تستند الطاسة مباشرة على قعرها الدائري الشكل . [٩]

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٧٦) شكل رقم (٦/٤١) من هذه الرسالة .
(٢) انظر اللوحات رقم (٣٧٤ ، ٣٨٠ ، ٣٨٩).
(٣) انظر اللوحات رقم (٣٨٧ ، ٣٨٦ ، ٣٨٨).
(٤) انظر لوحة رقم (٣٩٤) شكل رقم (١/٤٢) من هذه الرسالة .
(٥) " " " (٣٩٥) " " (٢/٤٢) " " "
(٦) " " " (٤٠١) " " (٨/٤٢) " " "
(٧) " " " (٣٩٨) " " (٥/٤٢) " " "
(٨) انظر اللوحات رقم (٣٩٦ ، ٣٩٩) شكل رقم (٣/٤٢ ، ٦) من هذه الرسالة .
(٩) انظر لوحة رقم (٣٩٧) شكل رقم (٤/٤٢) من هذه الرسالة

وبالنسبة للشكل الخامس فيماثل الرابع فى عدم وجود قاعدة اضافية ، أما البدن فهو منبعج ، والحافة رأسية الوضع [(١)].

(ج) الطسوت :

ومفردها طست أو طشت ، من الكلمه الفارسية (تشت) [(٢)]، وهو وعاء كبير يغسل فيه [(٣)]، وقد صممت الطسوت العثمانية على شكلين ، الأول واسع من أسفله ، ثم يضيق بالتدريج حتى الحافة التى عكفت كثيرا الى الخارج [(٤)]، والثانى ذو قاعدة دائرية بارزة ، وبدن منبعج الى الخارج على شكل كروي، أما الحافة فتماثل حافة الشكل السابق [(٥)].

ويماثل التصميم الثانى للطسوت تصميم طست نحاسي محفوظ حاليا فى مجموعة آرون من حيث معدنه وزخرفته ، يرجع تاريخه لأواخر القرن العاشر الهجرى وأوائل الحادى عشر (أواخر القرن السادس عشر الميلادى وأوائل السابع عشر) [(٦)].

(د) الصبانات :

الصبانة أداة يحفظ فيها الصابون مسحوقا كان أم قوالبا ، وذلك ليؤخذ منها أثناء الغسل ، وقد وردت الصبانات العثمانية على اربعة أشكال الأول على هيئة (سحارة) [(٧)]، والثانى على شكل كأس مخرم ، بداخله وعاء يشبه الفنجان ، يوضع فيه الصابون [(٨)]، والثالث عبارة عن شكل يشبه الكأس أيضا ، له قاعدة على هيئة ورقة العنب [(٩)]،والرابع قاعدته مسدسة والفوهة جانبية على شكل قوقعه [(١٠)].

(١) انظر لوحة رقم (٤٠٢) شكل رقم (٩/٤٢) من هذه الرسالة .
(٢) أدى شير : ن . م . س ، ص ١١٢ .
(٣) نخبة من الأساتذة : ن . م . س ، ص ٢٢٥ .
(٤) انظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (١/٤٣) من هذه الرسالة .
(٥) " " " (٤٠٤) " " (٢/٤٣) " " "
(٦) James W.Allan : Metal Work of the Islamic World The Aron Collection, p.158, first published, 1986 for sotheby's publications, by philip wilson publishers Ltd, London.
(٧) انظر لوحة رقم (٤٠٨) شكل رقم (٤/٤٤) من هذه الرسالة .
(٨) " " " (٤٠٦) " " (٢/٤٤) " " "
(٩) " " " (٤٠٧) " " (٣/٤٤) " " "
(١٠) " " " (٤٠٥) " " (١/٤٤) " " "

ثالثا : أدوات الزينة :

ومن أهمها التعليقات ، والمزهريات .

(أ) التعليقات :

جمع تعليقة ، وتسمى دلاية ، وهى أداة معدنية تعلق بمنتصف السقوف ، وقد أقبل العثمانيون على تزيين عمائرهم بهذا النوع من الأعمال ، ولذلك انعكس هذا الاهتمام على تشكيلها على أشكال مختلفه من أهمها : تشكيل التعليقة على هيئة بيضاوية (١) ، وكان هذا الشكل أكثر استخداما من غيره ، كما وردت على شكل زهرة السوسن (٢) .

وصممت التعليقة أيضا على شكل مزهرية بدنها مكعب (٣) ، وعلى هيئة قبة (٤) ، كما وردت على شكل ورقة ثلاثية الفصوص (٥) .

(ب) المزهريات :

ومفردها مزهرية ، وهى الوعاء الذى توضع بداخله الزهور ، وتتميز المزهرية بقاعدة دائرية بارزة ، وبدن كمثري الشكل ، ورقبة قصيرة ضيقة ، وفوهة واسعة . (٦)

---

(١) انظر اللوحات رقم (٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥) شكل رقم (٤٥/٥-٧) من هذه الرسالة .
(٢) انظر لوحة رقم (٤٠٩) شكل رقم (٤٥/١) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (٤١٠) " " (٤٥/٢) " " "
(٤) " " " (٤١١) " " (٤٥/٣) " " "
(٥) " " " (٤١٢) " " (٤٥/٤) " " "
(٦) " " " (٤١٦) " " (٤٦) " " "

البابُ الثالثْ

الكتابات

الفصل الأول

عرض تاريخي للنقوش الكتابية

نفذ بالأوانى والأدوات المعدنية مجموعة كبيرة من النقوش الكتابية أمكن تقسيمها الى نوعين ،نصوص ، وتوقيعات ، وفيما يلى عرض لهذه النقوش مرتبة تاريخيا مع بيان مواضعها بالأثاث ، ولغتها ، ونوع الخط الذى كتبت به ، وعدد أسطر كل نقش ، وتاريخه ، وموضوعه ، وأسلوب تنفيذه ، وتفريغه ، ونصه ، مع ترجمة ماكتب من هذه النقوش بلغة غير عربية ٠

أولا : النصوص :

نقش رقم

(١)

موضعه : بجوانب قدر نحاسي مكفت بالفضة ، محفوظ فى متحف الهرميتاج بلننغراد[١]، لوحة رقم (١) ٠

لغته : عربية ٠

خطه : ثلث ٠

عدد أسطره : فى شريطين بكل منهما سطرا واحدا مركبا ٠

تاريخه : ٨٢٤ – ٨٥٥ هـ / ١٤٢١ – ١٤٥١ م ٠

موضوعه : تسجيلى ٠

أسلوب تنفيذه : تكفيت ٠

تفريغه : أنظر شكل رقم (٤٧) من هذه الرسالة ٠

نصه :

(١) ....(٢)

(٢) أوحد ملوك الزمان

---

(١) Yanni petsopoulos And others :op.cit., p. 37.,p1.14.

(٢) مما يؤسف له أن هذه التحفة صورت من جانب واحد ، وأدى ذلك الى عدم الاطلاع على الكلمات الأولى من النقش الممثل بها ، ولكن الناشر أشار الى أن اسم السلطان مراد الثانى مسجل فى الموضع غير الظاهر فى الصورة ٠

نقش رقم

(٢)

موضعه : على سطح قاعدة شمعداني المحراب بجامع السلطان محمد الفاتح فى حي فاتح بمدينة استانبول(١)، لوحة رقم (١٩٨)

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

عدد اسطره : فى ثلاثة أشرطة ، بكل شريط سطرا واحدا .

تاريخه : ٨٦٧ - ٨٨٦ هـ / ١٤٦٧ - ١٤٨١ م .

موضوعه : وقف .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٤٨) من هذه الرسالة

نصه :

(١) وقفه السلطان الأعظم .

(٢) الخاقان المعظم المؤيد .

(٣) بنصر الله الغازى فى سبيل الله .

نقش رقم

(٣)

موضعه : بجوانب الشمعدان السابق .

---

(١) يتوسط هذا الجامع المبارك مجموعة كثيرة من المنشآت التى أمر ببنائها السلطان محمد الفاتح رحمه الله ، وتتمثل هذه المنشآت فى ست عشرة مدرسة ،ومطعم واحد اودارا للشفاء (بيمارستان) ، وخانا ، وحمامات ، وعدة أضرحة ، وقد بني الجامع فيما بين عامي ٨٦٧ - ٨٧٥هـ / ١٤٦٧ - ١٤٧٠ م ، على يد المعمار سنان ، وبمرور الزمن أجريت عليه عدة ترميمات .

* Tahsin öz : Istanbul Gamileri, G.1,SS.56-58 , Ikinci Baski,1987, Türk Tarih Kürümü Basimevi, Ankara.

* أو قطاي اصلانابا : ن . م . س ، ص ١٨٦ - ١٨٩ .

لغتـــــــه : عربية ٠

خطــــــــه : ثلث ٠

عدد أسطـــره : سطر دائرى واحد ٠

تاريخــــــه : ٨٦٧ – ٨٨٦ هـ / ١٤٦٧ – ١٤٨١ م ٠

موضوعـــــه : دعائي ٠

أسلوب تنفيذه : حفرغائر ٠

تفريغـــــــه : أنظر شكل رقم (٤٩) من هذه الرسالة ٠

نصـــــــه :

أعز الله السلطان ابن السلطان أبوالفتح سلطان محمد مراد خان لمسجده الجامع فى قسطنطينه (..........)[١]٠

نقـــش رقـــم

(٤)

موضعـــــــه : بجوانب ثريا مضلعة من الفضة كانت بجامع السلطان محمد الفاتح ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية فى مدينة استانبول[٢]، لوحة رقم (٢٦٤) ٠

لغتــــــــه : عربية ٠

خطــــــــه : ثلث ٠

عدد أسطـــره : وزعت الكتابة فى اثني عشر شريطا بجوانب الثريا الستة ، بمعدل شريطين بكل جنب ، أحدهما علوي ، والآخر سفلي ٠

تاريخــــــه : ٨٦٧ – ٨٨٦ هـ / ١٤٦٢ – ١٤٨١ م ٠

موضوعـــــه : آية رقم (٣٥) من سورة النور

---

(١) مابين القوسين مطموسة أغلب حروفه ٠

(٢)
* T. Esnaf : op.cit.,pls. 1-3.
* Istanbul : op.cit.,pl. 12.

اسلوب تنفيذه : حفر بارز ٠

تفريغـــــه : أنظر شكل رقم (٥١) من هذه الرسالة ٠

نصـــــه :

الأشرطة العلوية :

(١) بسم الله الرحمن الرحيم ٠

(٢) الله نور السموات

(٣) والأرض مثل

(٤) نوره كمشكواة

(٥) فيها مصباح المصباح

(٦) فى زجاجة الزجاجة

الأشرطة السفلية :

(٧) كأنها كوكب درى يوقد من

(٨) شجرة مباركة زيتونه لاشرقيه ولا

(٩) غربيه يكاد زيتها يضىء ولو لم

(١٠) تمسسه نار نور على نور يهدى

(١١) الله لنوره من يشاء ويضرب الله

(١٢) الأمثال للناس والله بكل شىء عليم

نقـــش رقـــم

(٥)

موضعـــــه : بجوانب ثريا نحاسية كانت بجامع السلطان بايزيد الثانى ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينـــة استانبول[١] ، لوحة رقم (٢٦٥) ٠

لغتـــــه : عربية وفارسية ٠

خطـــــه : ثلث ٠

---

(١) * T . Esnaf: op.cit. , pls.4-5.
* Yanni petsopoulos : op.cit. , pl. 20.

عدد أسطــــره : وزعت الكتابة فى اثني عشر شريطا بجوانب الثريا الستة ، بمعدل شريطين بكل جنب ، أحدهما علوي ، والآخر سفلي ٠

تاريخـــــه : ٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م ٠

موضوعـــــه : قصيدة شعرية فى المدح ٠

أسلوب تنفيذه : حفر غائر ٠

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٥٩) من هذه الرسالة

نصـــــه :

الأشرطة العلوية

(١) دام لك العز والبقاء

(٢) مادامت الأرض والسماء

(٣) دوستانت شادكردذ[١]

(٤) دشمنانت سرنكون

(٥) دولتت باد اخجسته

(٦) حق تعالى رهنمون

الاشرطة السفلية :

(١) دشمنت مردود ومقهور العالم

(٢) دوستى[٢] مقبول وممدوح جهان

(٣) آفتاب آسمان سلطنت

(٤) عالمى يعنى جهانى معرفت

(٥) بادشاه وپاك[٣] ذات[٤] وپاك بين[٥]

(٦) ظل حق سلطان بايزيد باك دين ٠

---

(١) قراءتها ارنـــاف (شادكردد) والصحيح ما أثبتناه ٠
(٢) " " " (دوستت) " " "
(٣) " " " (بـــاك) " " "
(٤) " " " (زات) " " "
(٥) " " " (وبيـــن) " " "

ترجمتـــــه :

الأشرطة العلوية :

(١) دام لك العز والبقاء

(٢) مادامت الأرض والسماء

(٣) احباؤك يعتزون .

(٤) وأعداؤك يسقطون .

(٥) دولتك قويه ومرتفعة .

(٦) والله الهادى .

الأشرطة السفليـــة :

(١) عدوك مردود ومقهور من السلاطين

(٢) صديقــك مقبول وممدوح العالم .

(٣) شمس سماء السلطنه .

(٤) عالم من المعنى ودنيا من المعرفه

(٥) الملك الطاهره ذاته والصائبة نظرته .

(٦) ظل الله سلطان بايزيد صاحب الدين الطاهر .

نقـــش رقـــم

(٦)

موضعــــــــه : بجوانب زبدية نحاسية محفوظة فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، لوحة رقم (١٣٢) .

لغتــــــه : عربية

خطــــــه : نسخ .

عدد أسطـــره : ثلاثة كل واحد منها داخل شريط مستطيل .

تاريخــــــه : القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادي) .

موضوعـــــه : اهداء .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٥٢) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) هدية من مصر

(٢) نصر من الله .

(٣) الحياء من الايمان .

نقـــش رقـــم

(٧)

موضعـــه : بجوانب قدر نحاس محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، لوحة رقم (٢) .

لغتـــه : عربية .

خطـــه : نسخ

عدد اسطـــره : سطران رأسيان متباعدان .

تاريخـــه : القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

موضوعـــه : توقيع للصانع على عمله .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــه : أنظر شكل رقم (٥٣) من هذه الرسالة .

نصـــه :

(١) مما عمل برسم المعلم ابراهيم ولد .

(٢) المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى .

نقـــش رقـــم

(٨)

موضعـــه : بالجزء الأوسط من ثريا نحاسية محفوظة فى متحف الفـــن الاسلامي بالقاهرة[1]، لوحة رقم (٢٧٠) .

لغتـــه : عربية

---

(١) * Gaston Wiet : op.cit. , p.29.

خطـــــــه : نسخ

عدد أسطـــره : سطر واحد

تـاريخـــــه : الـقرن الـعـاشر الـهجرى (الـسـادس عشر الـميلادى) ٠

موضوعـــــه : وقف

اسلوب تنفيذه : حفر بـارز ٠

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٥٤) من هذه الـرسالـة ٠

نصـــــه :

(١) ممـا أوقف ذى الـثرية الـمعلـم نـاصر الـدين ٠

(٢) الـنحاس فى مقـام سيدى أبـو الـعبـاس أحمد ٠

(٣) الـبدوى أبـو الـلـثـامين نفعنـا الـلـه بـه ٠

نقـــش رقـــم

(٩)

موضعـــــه : بـقـاعدة ثريـا نحاسية محفوظة فى متحف الـفن الاسلامـــــى بالقـاهرة [١]، لـوحة رقم (٢٧٢) ٠

لغتـــــه : عربيـة ٠

خطـــــه : نسخ ٠

عدد أسطـــره : سطر واحد

تـاريخـــــه : الـقرن الـعـاشر الـهجرى (الـسادس عشر الـميلادى) ٠

موضوعـــــه : توقيع لـلـصانع على عملـه ٠

اسلوب تنفيذه : حفر غـائر ٠

---

(١) Gaston Wiet : op.cit. , p. 45.

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٥٥) من هذه الرسالة .

نصـــــــه :

(١) عمل الحاج محمود الضراب فى النحاس يعرف بالسفيانى

نقـــش رقـــم

(١٠)

موضعــــــــه : على سطح قاعدة شمعداني سليمان الوزير المحفوظين بمكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة [١]، لوحة رقم (١٩٩)

لغتـــــــه : عربية .

خطـــــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : سطر دائرى واحد

تاريخـــــــه : ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م .

موضوعـــــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــــه : أنظر شكل رقم (٥٦) من هذه الرساله .

نصـــــــه :

(الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة [٢] فيها مصباح [٣]، جاعل الشمس ضياء والقمر نورا [٤] وفالق الأصباح [٥]، وأرسل الينا رسولا بشيرا ورحمة من الله وسراجا منيرا [٦]، وقف هذا الشمعدان بالمدينة السنية والحضرة الشريفة النبوية ،

---

(١) محمد هزاع الشهرى : (المسجد النبوى فى العصر العثمانى)، المجلد الاول، ص ٣٩٨ ، رسالة دكتوراه قدمت لقسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة ، بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

(٢) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .

(٣) جزء من آية رقم (٣٥) من سورة النور .

(٤) جزء من آية رقم (٥) من سورة يونس .

(٥) جزء من آية رقم (٩٦) من سورة الانعام .

(٦) مقتبس من آية رقم (٤٥، ٤٦) من سورة الاحزاب .

وجعل مستقره روضة سيد الأنام ومصباح الظلام عليه من اللـــه الصلاة والسلام راجيا العفو من [١] الملك القدير سليمـــان الوزير بتاريخ أول الجمادين سنة سبع وأربعين وتسعمائة من هجرته [٢] نبوته [٣]) .

نقـش رقـم

(١١)

موضعــــه : على سطح قاعدة شمعدان نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ،لوحة رقم (٢٠٠) .

لغتــــه : عربية .

خطــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : سطر دائـرى واحد .

تاريخـــه : ٩٤٧ هـ / ١٥٤٠ م .

موضوعــه : وقف .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغــــه : أنظر شكل رقم (٥٧) من هذه الرسالة .

نصــــه :

(الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاه [٤] فيها مصباح [٥]، جاعل الشمس ضياء والقمر نورا [٦] وفالق الأصباح [٧]، وقـــف هذا الشمعدان راجيا من الله الغفران الوزير سليمان ،وجعل مستقره بالجامـــع الذى بناه بمصر القاهرة بالقرب من مرقد

---

(١) سقطت كلمة (من) عند الشهرى .
(٢) صححها الشهرى (هجرة) .
(٣) وردت هكذا والصحيح (نبيه) .
(٤) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .
(٥) جزء من آية رقم (٣٥) من سورة النور .
(٦) جزء من آية رقم (٥) من سورة يونس .
(٧) جزء من آية رقم (٩٦) من سورة الانعام.

سيدى السارى عليه الرحمة من الملك البارىء وقع التاريخ فى أول الجمادين سنة سبع وأربعين وتسعمائة هجرية) .

نقش رقم

(١٢)

موضعه : بالسطح الداخلى لقعرصينية نحاسية محفوظة فى متحف المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم (٢٨٠) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث وكوفى .

عدد أسطره : أربعة ثلث ومثلها كوفى .

تاريخه : القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

موضوعه : بيتين من الشعر فى المديح .

اسلوب تنفيذه : تكفيت .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٥٨) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) بلغت المراد بأوفر جود .

(٢) سرور تجلى بابهى سعود[1] .

(٣) أراح القلوب أنار الوجود .

(٤) فطيبى وقرى عيون الأمانى[2] .

نقش رقم

(١٣)

موضعه : بظاهر كبشة من الفضة مرصعة بالأحجار الكريمة[3]، لوحة رقم (١٦٦) .

لغته : عربية .

خطه : ثلث .

---

(١) Yanni petsopoulos And others : op.cit. , p1.23.

(٢) سقطت هذه الكلمة فى الكوفي .

(٣) " " " " "

عدد أسطـــره : ثلاثة .

تاريخـــــه : ٩٨٥ هـ / ١٥٧٧ – ١٥٧٨ م .

موضوعـــــه : البسملة وآية قرآنية كريمة وتاريخ الصنع .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغــــــه : أنظر شكل رقم (٥٩) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) بسم الله الرحمن الرحيم .

(٢) ومن الماء كل شي حي (١)

(٣) ٩٨٥ .

نقـــش رقـــم

(١٤)

موضعـــــه : ببدن مبخرة فضية كانت فى تربة السلطان محمد الثالث ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول (٢)، لوحة رقم (٣٢+).

لغتـــــه : عربية .

خطـــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : سطر واحد .

تاريخـــــه : ١٠٠٣ – ١٠١٢ هـ / ١٥٩٥ – ١٦٠٣ م .

موضوعـــــه : تسجيلي .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغــــــه : أنظر شكل رقم (٦٠) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) سلطان محمد خان .

---

(١) مقتبس من آية رقم (٣٠) من سورة الانبياء .

(٢) * Yanni petsopoulos And others : op. cit., p1.49.
* Istanbul : op.cit., p1.26.

نقــش رقـــم

(١٥)

موضعـــــــه : ببدن قنديل من الفضة كان فى تربة أبى أيوب الأنصـارى ، ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلاميـة بمدينـــة استانبول[١]، لوحة رقم (٢٨٩) .

لغتـــــه : عربية .

خطـــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : تسعة .

تاريخـــــه : ١٠٢٧ هـ / ١٦١٨ م .

موضوعـــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٦١) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) السلطان ابن السلطان .

(٢) السلطان عثمان خان .

(٣) وقف حضرت سلطان عثمان

(٤) حضرت أيوب أنصارى .

(٥) عليه رحمة البارى .

(٦) ١٠٢٧

(٧) سنه

(٨) ٩٥٠

(٩) درهم .

نقــش رقـــم

(١٦)

موضعـــــه : بقاعدة مبخرة نحاسية كانت فى تربة السلطان أحمد الاول،

---

(١) Yanni petsopoulos : op.cit., p1.52.

ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول.[١] لوحة رقم (٣٢٢) .

لغتــه : تركية .

خطــه : ثلث

عدد اسطره : سطر واحد .

تاريخــه : ١٠٢٧هـ / ١٦١٨ م .

موضوعــه : وقف

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغــه : انظر شكل رقم (٦٢) من هذه الرسالة .

نصــه : دار السعادة اغاسى حاجى مصطفى ١٠٢٧ سنه .

ترجمتــه : اغادار السعادة الحاج مصطفى سنة ١٠٢٧ .

نقش رقم

(١٧)

موضعــه : بالحافه السفلية من غطاء مبخرة فضية كانت فى تربة السلطان أحمد الأول ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلامية فى مدينة استانبول[٢]، لوحة رقم (٣٢٣) .

لغتــه : تركية .

خطــه : نسخ .

عدد أسطره : سطر دائرى واحد .

تاريخــه : ١٠٣٣ هـ / ١٦٢٤ م .

موضوعــه : وقف .

تفريغــه : انظر شكل رقم (٦٣) من هذه الرسالة .

---

(١) * Istanbul : op.cit., p1.254.
* Metin Sozen : op.cit., p1.119.

(٢) * Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.53.
* Istanbul : op.cit., p1.257.

نصــــــه :

(١) سلطان عثمان طايسى [1] حوا قارين ٠

(٢) حواقادين نورسى [2] السلطان عثمان ١٠٣٣ سنه ٠

ترجمتـــــه :

(١) السيدة حوا مربية السلطان عثمان ٠

(٢) " " " " " سنة ١٠٣٣ ٠

نقــش رقـــم

(١٨)

موضعــــه : بحواف صحن وبغطائه ، محفوظ فى متحف الفن الاسلامـــي بالقاهرة ، لوحة رقم (٨) ٠

لغتـــه : عربية ٠

خطـــه : نسخ وثلث ٠

عدد أسطـــره : بحواف الصحن سطر دائري واحد مـــوزع على خمس مناطق ، وبمنتصف القعر ، وحول مقبض الغطاء سطر دائـري واحد ، وبجانب الغطاء سطـران

تاريخـــه : غرة سنة ١٠٤٢ هـ/١٦٣٢ م

موضوعــه : تملك ٠

أسلوب تنفيذه : حفر ٠

تفريغـــه : انظر شكل رقم (٦٤) من هذه الرسالـه ٠

نصـــه :

(بحواف الصحن : (خاصة الشيخ [3] ابوالفرج) (قاضى القضـاة المحـــورة اليمنية) ، (وشيخ القبيلة العمرية) (ومالـــك السيف والقلم والعلم) ، (والعلم دام فضله غر تسنة [4] ١٠٤٢) ٠

---

(١) وردت هكذا ، وقراءها جيمس الان (دايسى) والصحيح (دادسى) ٠

(٢) وردت هكذا ، وقراءها جيمس الان كما وردت ، والصحيح (دادسى) ٠

(٣) وردت هكذا ، والصحيح (بالشيخ) ٠

(٤) وردت هكذا ، والصحيح (غرة سنة) ٠

بطرف الغطاء : (صاحبه الشيخ أبو الفرج) ٠

حول مقبض الغطاء وفى وسط قعر الصحن : (الملك للذى ملك)٠

نقش رقم

(١٩)

موضعه : بقاعدة شمعدان من الفضة محفوظ فى متحف الآثار التركية الإسلامية بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٠٤) ٠

لغته : عربية ٠

خطه : ثلث ٠

عدد اسطره : عشره ٠

تاريخه : ١٠٥٢ هـ / ١٦٤٢ م ٠

موضوعه : وهب ٠

اسلوب تنفيذه : حفر ٠

تفريغه : انظر شكل رقم (٦٥) من هذه الرسالة ٠

نصه :

(١) هبه ٠

(٢) سلطان ابراهيم خان ٠

(٣) ابن السلطان أحمد خان

(٤) ابن السلطان محمد خان خلد الله تعالى ٠

(٥) ملكه ودولته فى تربة أبى أيوب الأنصارى ٠

(٦) عليه رحمة البارى سنه

(٧) اثنى وخمسين والف من الهجره ٠

(٨) النبويه عليه أفضل التحية ٠

(٩) درهم ٠

(١٠) ٤٩١٥

نقـــش رقـــم

(٢٠)

موضعــــــه : بحافة طست نحاسيمن جده [١]، لوحة رقم (٤٠٤) •

لغتــــــه : فارسية •

خطــــــه : تعليق •

عدد اسطـــره : أربعة بجانب الطست •

تاريخـــــه : القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)

موضوعـــــه : تملك •

أسلوب تنفيذه : نيللو •

تفريغــــه : انظر شكل رقم (٦٦) من هذه الرسالة •

نصـــــه : على الحافه : (مالكه ملا أحمد) [٢]،وأسفل الحافه:

(١) از مالك احوال حسنى البلخي

(٢) [illegible] خان أوزبك إسماعيل

(٣) صديق ([illegible]) عمل بدوى

(٤) بجده

ترجمتـــــه :

(١) اهداء الى مالك الأحوال (....) حسنى البلخى •

(٢) عبدالله خان أوزبك اسماعيل •

(٣) من صديقه (....) عمل بدوى •

(٤) بجــده •

نقـــش رقـــم

(٢١)

موضعــــــه : بقاعدة مبخرة نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركيـــــة

---

(١) وحدة الفن الاسلامى ، لوحة ٩٧ •

(٢) وحدة الفن الاسلامى ، ص١٤٣ •وقد أفادنى مشكورا معالى الاستاذ عبدالوهاب سيرة بأن القراءة الواردة فى كتاب وحدة الفن الاسلامى غير صحيحة •

الاسلامية بمدينة استانبول[١] ، لوحة رقم (٣٢٨) ٠

لغتـه : عربية ٠

خطـه : ثلث ٠

عدد اسطره : سطر واحد ٠

تاريخـه : القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ٠

موضوعـه : عبارة دعائية ٠

اسلوب تنفيذه : حفر غائر ٠

تفريغـه : انظر شكل رقم (٦٧) من هذه الرسالة ٠

نصـه :

(١) مرحومه عايشه سلطان

نقش رقم

(٢٢)

موضعـه : بجوانب قاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف للآثار الفنية والانشاءات[٢]، لوحة رقم (٢١٠) ٠

لغتـه : عربية وتركية ٠

خطـه : نسخ

عدد اسطره : سطران ٠

تاريخـه : ١١١٣ هـ / ١٧٠١ م ٠

موضوعـه : وقف ٠

اسلوب تنفيذه : حفر غائر

تفريغـه : انظر شكل رقم (٦٨) من هذه الرسالة

نصـه : (١) صاحب الخيرات بارودى حاجى[٣] مصطفى أفندى الأمان[٤]

---

(١) Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.44.

(٢) Fulya Bodur : A. E. R. 53.

(٣) قرأتها فوليا بودور كما وردت فى النص ، والصحيح (الحاج) ٠

(٤) قرأتها فوليا بودور (الامام)

وقف (١) بمسجدى (٢) كپلجى لر من شهر رجب لسنة (٣) ثلث عشر (٤) مائة (٥) والف .

(٢) ١١١٣

نقش رقم

(٢٣)

موضعه : بالحافة العلوية لطاسة من الفضة محفوظة فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى لوحة رقم (٣٩٧)

لغته : عربية

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١١٣١ هـ / ١٧١٨ م .

موضوعه : تملك

اسلوب تنفيذه : حفر بارز .

تفريغه : انظر شكل رقم (٦٩) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) صاحبه محمد سنة ١١٣١

نقش رقم

(٢٤)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة (٦)، لوحة رقم (٢١١) .

---

(١) قرأتها فوليا بودور (وقفي) ،والصحيح ماأثبتناه .
(٢) وردت هكذا فى النص ، ولم تصححها فوليا بودور ، والصحيح (بمسجد)
(٣) قرأتها فوليا بودور (سنه) ،والصحيح ماأثبتناه .
(٤) قرأتها فوليا بودور (عش آر) " " "
(٥) لم تصححها فوليا بودور ، والصحيح (ومائة) .
(٦) محمد هزاع الشهرى : ن . م . س ، ص ٣٩٩ - ٤٠٠ ، لوحة ٤٣ .

لغتــــه : عربية وتركية .

خطــــه : ثلث

عدد أسطــره : سبعة أسطر

تـاريخــه : ١١٦٢ هـ / ١٧٤٨ م .

موضوعــه : تسجيلي .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغــه : انظر شكل رقم (٧٠) من هذه الرسالة .

نصــه :

(١) محمود خان بن مصطفا (١) مظفر دائما (٢)

(٢) مدينه منوره نورها الله تعالى الى يوم الآخره ده حرم شريفده .

(٣) واقع (٣) محراب شريف جناحينه (٤) شوكتلوكرامتلــو مهابتلو قدرتلو بادشاه (٥)

(٤) عالمينك (٦) سلطان محمود خان غازى خلدالله خلافتــه الى آخر الزمان .

(٥) أفند ميز (٧) حضر تلرينك طرف همايو نلرندن تجديــد واحياة (٨)

(٦) بيورلان (٩) شمعدانلردن .

(٧) ١١٦٢ هـ .

(٨) سنة

---

(١) وردت هكذا بخلاف رسم المصحف .

(٢) قرأ محمد هزاع الشهرى هذا السطر هكذا (محمود الأول) .

(٣) وردت عند محمد الشهرى (رافع) والصحيح ماأثبتاه .

(٤) " " " (جناجينه) والصحيح ما اثبتاه .

(٥) وردت عند محمد الشهرى (ناد) والصحيح ما اثبتاه .

(٦) وردت عند محمد الشهرى (عالميناه) والصحيح ما اثبتناه .

(٧) وردت عند محمد الشهرى (أفندمن) والصحيح ما اثبتناه .

(٨) وردت عند محمد الشهرى (واحياه) والصحيح ما اثبتناه .

(٩) وردت عند محمد الشهرى (بيوزيلان) والصحيح ما اثبتناه .

ترجمتـــــــه :

(١) محمود خان بن مصطفى مظفر دائما

(٢،٣،٦) من الشمعدانات الواقعه فى جانبى المحراب الشريـــــف بالحرم النبوى الشريف فى المدينة المنوره .

(٣،٥) التى تفضل باحيائها وتجديدها صاحب الشوكه والكرامـه والمهابه والقدره مالك .

(٤) العالم السلطان الغازى محمود خان خلدالله خلافتـــــه الى آخر الزمان .

(٨) سنة .

(٧) ١١٦٢ .

نقـــش رقـــم

(٢٥)

موضعـــــــه : بالحافة العلوية لقدر نحاسي محفوظ فى المتحف الأتنغرافي فى أنقرة [١]، لوحة رقم (٣) .

لغتـــــــه : تركية .

خطـــــــه : نسخ

عدد أسطـــره : سطر واحد .

تاريخـــــه : ١١٦٢ هـ / ١٧٤٨ م .

موضوعـــــه : تسجيلي .

اسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٧٩) من هذه الرسالة .

نصـــــــه :

(١) عينتابلي[٢] محمد آغا ١١٦٢ سنة

ترجمتـــــه :

(١) محمد آغا العينتابلي سنة ١١٦٢ .

---

(١) * Perihan Çetin : A. E. L. LVII.
* T. Esnaf : op.cit., p.78, pl. 37.

(٢) قرأتها ازناف (عينتاب) ،والصحيح ماأثبتناه .

نقش رقم

(٢٦)

موضعه : بالحافة العلوية لطاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الأتنغرافي فى أنقرة (١)، لوحه رقم (٣٩٩) .

لغته : تركية وعربية .

خطه : تعليق

عدد أسطره : كتب بيت الشعر بشريطين بكل منهما سطر واحد ، وبأسفل الشريط الثانى نفذ الصانع بقية النص فى سطرين .

تاريخه : ١١٦٣ هـ / ١٧٤٩ م .

موضوعه : تملك .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغه : أنظر شكل رقم (٧٢) من هذه الرسالة .

نصه :

بوطاس ايجره قيوب ماء فراتى ...... رشها بوش ايت بوله خانك حياتى

وأسفل الشطر الثانى من هذا البيت

صاحبه (٢) علمدار محمد اغا

١١٦٣ سنه

ترجمة البيت : اجعل ماء الفرات فى هذه الطاسة ..... واشربه تجد حياة السلطان

نقش رقم

(٢٧)

موضعه : بالحافة العلوية بجوانب مغراف نحاسي (٣) كان فى

---

(١) Perihan Çetin : A. E. L. LVI.

(٢) قراءتها بريحان شتن (صاحبى)،والصحيح ماأثبتناه .

(٣) قرأ نقش هذا المغراف دون نشر صوره له ربيع حامد خليفه فى كتابه فنون القاهرة فى العهد العثمانى (١٥١٧ - ١٨٠٥م) ، ص ٨١، طبعة عام ١٩٨٥ م ، نشر مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة .

سبيل السلطان محمود[١]، ثم نقل الى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم (١٣٦) .

لغتــــه : عربية وتركيــة .

خطــــه : ثلث .

عدد أسطــره : سطران .

تاريخــــه : ١١٦٤ هـ / ١٧٥٠ م .

موضوعــــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغــــه : انظر شكل رقم (٧٣) من هذه الرسالة .

نصــــه :

(١) السلطان ابن [٢] السلطان الغازى محمود خان حضرتلرينك[٣] دار السعادة أغاسى .

(٢) بشير أغانك فى سبيل الله وقفلريدر[٤] سنة[٥] ١١٦٤.[٦]

ترجمتــه [٧]:

(٢) وقفه فى سبيل الله الآغابشير .

(١) آغادار السعاده للسلطان ابن السلطان الغازى محمــود خان سنة ١١٦٤ .

---

(١) يقع هذا السبيل بشارع درب الجماميز بالقاهرة على ناصية حارة الحبانية تجاه سبيل بشير آغا دار السعادة وقد أنشأه السلطان محمود بن السلطان مصطفى خان فى سنة أربع وستين ومائة والف هجرية .

* محمود حامد الحسينى : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧-١٧٩٨م) ص ٢٣٢ ،طبعة المطبعة الفنية ،ونشر مكتبة مدبولى ، القاهرة

(٢) وردت عند ربيع حامد خليفه (بن) والصحيح ما اثبتناه .

(٣) قراءها ربيع حامد خليفه (حضرتلوينك)،والصحيح ما أثبتناه .

(٤) كتبها ربيع حامد خليفه (وقف لريدر) " " .

(٥) سقطت هذه الكلمه عند ربيع حامد خليفه . " "

(٦) لم يلتزم ربيع حامد خليفه بالنص فأضاف من عنده حرف (هـ) فى آخــر ١١٦٤ دون الاشاره الى ذلك ،مما يوهم الباحثين بوروده فى النص الاصلى المنفذ بالتحفه .

(٧) لم يوفق ربيع حامد خليفه حين ترجم هذا النص ،فقد أضاف عدة كلمــات غيرموجودة أصلا فى النص مثل (هذا)و(برسم) ،كما أضاف حرف (هـ)المشاراليه ، وفضلا عن ذلك فقد أسقط بعض الكلمات مثل(ابن)و(السلطان)و(الأغا) ،ممـا أدى الى الاخلال بالنص .

نقـــش رقــــم

(٢٨)

موضعــــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الآثار التركيـــة الاسلاميـــة بمدينة بورسة ، لوحة رقم (٢١٣) •

لغتــــــــه : عربية وتركية •

خطــــــه : ثلث •

عدد أسطـــره : سطران •

تاريخــــــه : ١١٧٩ هـ / ١٧٦٥ م •

موضوعـــــه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغـــــه : أنظر شكل رقم (٧٤) من هذه الرسالة •

نصــــــه :

(١) صاحب الخيرات والحسنات دوكمه جى •

(٢) حسين بشه نك وقفيدر سنة ١١٧٩ •

ترجمتــــه :

(١) وقفه صاحب الخيرات والحسنات السباك •

(٢) حسين باشا سنة ١١٧٩ •

نقـــش رقــــم

(٢٩)

موضعــــــــه : ببدن طاسة من الفضة محفوظة فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى [١] لوحة رقم (٣٩٧) •

---

(١) يرجع تاريخ هذا الطاسة الى سنة ١١٣١ هـ ، راجع نقش رقم (٢٣) من هذا الفصل ، ولكن استعملها بعد ذلك أشخاص آخرون ، بدليل الكتابات المسجلة عليها (موضوع هذا النقش) ، والتى اضيفت فى سنة ١١٨١هـ

لغتـــــه : عربية .

خطـــــه : نسخ

عدد أسطـــره : سطران فى موضع ، وسطر فى موضع آخر .

تاريخـــــه : ١١٨١ هـ / ١٧٦٦ م .

موضوعـــه : تسجيلي .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (٧٥) من هذه الرسالة .

نصـــه :

(١) صالح جوده

(٢) عقيل ابن السيد أحمد بن يحى

(٣) ١١٨١

نقـــش رقـــم

(٣٠)

موضعــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٣) .

لغتـــه : تركية .

خطـــه : تعليق .

عدد أسطـــره : ثلاثة .

تاريخـــه : ١١٩٠ هـ / ١٧٧٦ م .

موضوعـــه : وقف

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (٧٦) من هذه الرسالة .

نصـــه :

(١) ابراهيم وزوجه[1]سى نفيسه خاتون .

(٢) ميراخور جامع شريفنه وقف اتمشدر .

(٣) ١١٩٠ سنه .

---

(١) وردت هكذا والصحيح (زوجة) .

ترجمتـــــه :

(١ ، ٢) أوقفته السيدة نفيسه زوجة ابراهيم .

(٢ ، ٣) لجامع ميراخور الشريف سنة ١١٩٠

نقـش رقـم

(٣١)

موضعـــه : ببدن كوز نحاسي كان فى تربة شهزاده محمد بن عبدالحميد الأول ، ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلاميـة ، لوحة رقم (٨٠) .

لغتـــه : تركية .

خطـــه : ثلث .

عدد أسطـره : سبعة أسطر .

تاريخـــه : ١١٩٥ هـ / ١٧٨٠ م .

موضوعـــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (٧٧) من هذه الرسالة .

نصـــه :

(١) حالا حافظ سلطنت عليه شوكتلو كرامتلو .

(٢) عبدالحميد خان أفند ميز حضر تلرينك ثمرة .

(٣) فؤادى شهزاده خوان انجو مرحوم ومغفور .

(٤) نجاتبلو سلطان محمد أفندى حضر تلرينك روح .

(٥) شريفجون تربه طيبه سنا وقف أولنمشدر .

(٦) ١١٩٥

(٧) سنه

ترجمتـــه :

(٥) أوقف الى تربته الطيبة الشريفه .

(٣ ،٤) لروح صاحب النجابة المرحوم والمغفور له .

(٣ ،٤) حضرة ولى العهد السلطان محمدأفندى .

(١ ، ٢ ، ٣) ثمرة فؤاد صاحب الشوكة والكرامة حضرة عبدالحميد خان

(١) حافظ السلطنة العلية حاليا .

(٧) سنة .

(٦) ١١٩٥ .

نقـــش رقـــم

(٣٢)

موضعـــــه : بجانب طاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الاتنغرافي بانقرة [١]، لوحة رقم (٤٠٠) .

لغتـــــه : عربية .

خطـــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : ثلاثة .

تاريخـــه : ١١٩٨ هـ / ١٧٨٣ م .

موضوعـــه : تملك .

اسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (٧٨) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) صاحبه

(٢) أحمد آغا .

(٣) ١١٩٨ .

نقـــش رقـــم

(٣٣)

موضعـــــه : بالحافة العلوية ببدن كوز نحاسي محفوظ فى متحف السيدة سادبارك بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٨٧) .

لغتـــــه : فارسية .

---

(١) Perihan Çetin : A. E. L. LV.

خطـــــــه : تعليق .

عدد أسطـــره : شريطان فى كل منهما سطر واحد .

تـاريخـــــه : القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) .

موضوعـــــه : تهنئة .

اسلوب تنفيذه : حفر

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٧٩) من هذه الرساله .

نصـــــه :

(١) مبارك باد سعاد ت باد .

ترجمتـــــه :

(١) مبارك ومسعود .

نقـــش رقـــــم

(٣٤)

موضعـــــه : بالحافة السفلى لغطاء مبخرة فضية محفوظة فى متحـــف طوب قابى بمدينة استانبول[1] ، لوحة رقم (٢٣٤) .

لغتـــــه : عربية وتركية .

خطـــــه : تعليق .

عدد أسطـــره : شريطان بكل منهما سطر واحد .

تـاريخـــــه : القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) .

موضوعـــــه : توضيحي .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٨٠) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) مكسك [2] وعنبر ودماغه كيدر .

---

(١) Istanbul : op.cit., p1 261.

(٢) وردت هكذا وصحتها (مسك) .

ترجمتـــه :

(١) مسك وعنبر يدخل فى الدماغ •

نقـش رقـم

(٣٥)

موضعـه : بحافة قاعدة مبخرة نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة بورسة ، لوحه رقم (٣٣٥) •

لغتـه : عربية وتركية •

خطـه : ثلث •

عدد اسطره : سطر واحد •

تاريخـه : ١٢٠١ هـ / ١٧٨٦ م •

موضوعـه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغـه : انظر شكل رقم (٨١) من هذه الرسالة •

نصـه :

(١) صاحب [1] الخيرات جميله خانم سنه ١٢٠١ •

ترجمتـه :

(١) صاحبة الخيرات السيدة جميله سنة ١٢٠١ •

نقـش رقـم

(٣٦)

موضعـه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢١٤) •

لغتـه : تركية •

خطـه : نسخ •

عدد اسطره : سطران •

---

(١) وردت هكذا ، وصحتها (صاحبة) •

تاريخـــــه : ١٢٠٢ هـ / ١٧٨٧ م .

موضوعـــــه : تسجيلي .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٨٢) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) يلاصلى .... س على أفندى

(٢) ١٢٠٢

(نقـــش رقـــم)

(٣٧)

موضعـــــه : بالحافة العلوية من بدن سلطانية نحاسية محفوظة فى متحـــف المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم (٤٢) .

لغتـــــه : تركية .

خطـــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : ثلاثة

تاريخـــــه : ١٢١١ هـ / ١٧٩٥ م .

موضوعـــــه : وقف

اسلوب تنفيـذه : حفر غائر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٨٣) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) قابقخانة أو جاغنة .

(٢) وقف ايلمشندر

(٣) ١٢١١

ترجمتـــــه :

(١) أوقف

(٢) لطائفة دار القوارب .

(٣) ١٢١١

نقش رقم

(٣٨)

موضعه : ببدن كوز نحاسي كان فى سبيل السلطان محمود بالحبانية [١]، ثم نقل الى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم (٨٨)

لغته : عربية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : خمسة أسطر .

تاريخه : ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٨٤) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) وقف السلطان .

(٢) محمود بسيد [٢].

(٣) الحيانة [٣] وكيد [٤] محمد اغا .

(٤) دار سعادة مصر حال .

(٥) ١٢١٢ .

(٦) سنه

نقش رقم

(٣٩)

موضعه : ببدن شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، لوحة رقم (٢١٥) .

لغته : عربية .

---

(١) سبقت الاشاره الى هذا السبيل فى نقش رقم (٢٧) من هذا الفصل .

(٢) وردت هكذا، والصحيح (بسبيل) .

(٣) وردت هكذا، والصحيح (الحبانية) .

(٤) وردت هكذا، والصحيح (وكيل) .

خطــــــه : نسخ .

عدد أسطــره : ثلاثة عشر سطرا .

تاريخـــه : ١٢٣٠ هـ / ١٨١٤ م .

موضوعــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (٨٥) من هذه الرسالة .

نصـــه :

(١) صاحب .

(٢) الخيرات .

(٣) صدر .

(٤) أعظم .

(٥) محمد رؤوف .

(٦) باشا الى .

(٧) جامع مصطفى .

(٨) باشا ويلقن .[١]

(٩) بجامع عرب .

(١٠) شيخ بمدينة .

(١١) ديار بكر .

(١٢) ١٢٣٠ .

(١٣) سنه .

نقـــش رقـــم

(٤٠)

موضعـــه : بغطاء صحن نحاسي محفوظ فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول[١]، لوحة رقم (٢٠) .

---

(١) وردت هكذا وربما صحتها (ويلقى) ، والحقيقه أن هناك اضطرابا فى النص ، فاذا كان هذا الشمعدان موقوفا لجامع مصطفى باشا فكيف يلقى بجامع عرب شيخ بمدينة ديار بكر ؟ .

(٢) Gülcan Konğaz : A. E. S. 7.

لغتــــــــه : تركية .

خطــــــــه : نسخ .

عدد اسطـــره : ثلاثة .

تاريخـــــه : ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م .

موضوعــــه : تملك .

اسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغــــه : انظر شكل رقم (٨٦) من هذه الرسالة .

نصـــــه :

(١) دولتلو .

(٢) يدنجى قادين حضرتلري .

(٣) ١٢٤٠ .

ترجمتــــه :

(١،٢) حضرة صاحبة الدولة .

(٢) السيدة السابعة .

(٣) ١٢٤٠ .

نقـــش رقـــم

(٤١)

موضعــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامـــي بالقاهرة ، لوحة رقم (٢١٦) .

لغتــــه : عربية .

خطـــه : ثلث .

عدد أسطـــره : سطر واحد .

تاريخــــه : ١٢٤٩ هـ / ١٨٣٣ م .

موضوعــــه : وقف .

---

(١) Gaston Wiet : op.cit., p.129.

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٨٧) من هذه الرسالة .

نصـــــــــه : وقف الحاج مصطفى البكرى على مقام سيدى على البكرى ١٢٤٩

نقـــش رقـــم

(٤٢)

موضعــــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفـــن الاسلامـــــي بالقاهرة [1] ، لوحة رقم (٢١٨) .

لغتـــــــــه : عربية .

خطـــــــــه : نسخ .

عدد أسطـــره : ستة

تاريخـــــــه : ١٢٥٤ هـ / ١٨٣٨ م .

موضوعـــــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٨٨) من هذه الرسالة .

نصـــــــــه :

(١) عبده عنبر آغا خادم [2] الحرم الشريف النبوى وخليفة .

(٢) السيد على البكرى أوقف وحبس وتصدق بهذا [3] .

(٣) الشمعدان لايباع ولايرهن ولعنة الله على من باعه أورهنه

(٤) والله خير الشاهدين ربنا تقبل منا انك انت السميـــــع العليم .

(٥) ١٢٥٤ .

(٦) وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

---

(١) Gaston Wiet : *op.cit.*, p.154.

(٢) قرأها جاستـون فيت (خدم)، والصحيح ماأثبتناه

(٣) قرأها جاستـون فيت (هذا)، والصحيح ماأثبتناه .

نقـــش رقـــــم

(٤٣)

موضعـــــــه : بالحافة العلوية لبدن حنفية نحاسية محفوظة فى متحـــف المنيل بالقاهرة ، لوحة رقم (٩٠) .

لغتـــــــه : تركية .

خطـــــــه : ثلث.

عدد اسطـــره : سطر واحد .

تاريخـــــــه : ١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤ م .

موضوعـــــه : تسجيلي

اسلوب تنفيـذه : حفر .

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٨٩) من هذه الرسالة .

نصـــــــه :

(١) دولـتلـوبـاش سروت سزا قـادين آفـندى حضرتـلرى ١٢٥٦

ترجمتـــــــه :

(١) حضرة صاحبة الدولة السيدة سروت سزا ١٢٥٦

نقـــش رقـــــم

(٤٤)

موضعـــــــه : بغطاء صحن نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقـاهـرة ، لوحة رقم (٢١) .

لغتـــــــه : عربية .

خطـــــــه : نسخ .

عدد اسطـــره : سطر واحد

تاريخـــــــه : ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٨ م .

موضوعـــــه : تملك .

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٩٠) من هذه الرسالة .

نصـــــــه :

(١) صاحبه [١] حسن خطاب ١٢٦٥ .

---

(١) قرأهاجاستـون فيت(صاحب)، والصحيح ماآثبتناه p.154.

نقش رقم

(٤٥)

موضعه : ببدن دورق فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،لوحة رقم (٩٦) .

لغته : عربية

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١١٨٤ – ١٢٦٥ هـ / ١٧٧٠ – ١٨٤٩ م .

موضوعه : تسجيلي .

اسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغه : انظر شكل رقم (٩١) من هذه الرساله .

نصه :

(١) محمد على .

نقش رقم

(٤٦)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٢١) .

لغته : تركية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : أربعة أسطر .

تاريخه : ١٢٦٨ هـ / ١٨٥١ م .

موضوعه : وقف

اسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٢) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) محلة بولغور لى مسجدى .

(٢) شريف دراسكدار صاحبت[١] الخيرات .

(٣) مرحومه شريفه أمينه خاتونك .

(٤) وقفيدر سنة ١٢٦٨ .

ترجمتـــــه :

(٤) أوقف سنة ١٢٦٨

(٢، ٣) لصاحبة الخيرات السيدة الشريفة المرحومة أمينة .

(١، ٢) الى المسجد الشريف بحى بولغورلو فى أسكدار .

نقـــش رقـــم

(٤٧)

موضعــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٢٠) .

لغتــــــــه : تركية وعربية .

خطــــــــه : نسخ .

عدد أسطــره : خمسة

تاريخـــــه : ١٢٦٨ هـ / ١٨٥١ م .

موضوعـــــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٩٣) من هذه الرسالة .

نصــــــه :

(١) صاحبة الخيرات مشرب زاده .

(٢) الحاج عبد الرحمن أفندى .

(٣) حليله سى حاجة أمينه .

(٤) قادين أفند نيك وقفيدر .

(٥) ٢٦٨[٢]

---

(١) وردت هكذا والصحيح (صاحبة).

(٢) ويقصد بذلك ١٢٦٨ هـ .

(٦) سنه ٠

(٧) غرة ح م [١]

ترجمتــــــــه :

(١ ، ٤) وقف صاحبة الخيرات السيدة ٠

(١ ، ٣) الحاجة الأمينة مشرب زادة زوجة ٠

(٢) الحاج عبد الرحمن أفندى ٠

(٥ – ٧) غرة محرم سنة ٢٦٨ ٠

نقــــش رقــــم

(٤٨)

موضعــــــــه : بمنتصف قعر زبدية نحاسية محفوظة فى المتحف الأتنغرافــي فى أنقرة [٢]، لوحه رقم (١٣٣) ٠

لغتــــــــه : عربية ٠

خطــــــــه : تعليق ٠

عدد أسطــــره : سطران ٠

تاريخــــــه : ١٢٨١ هـ / ١٨٦٤ م ٠

موضوعــــــه : دعائي ٠

أسلوب تنفيذه : نيللو ٠

تفريغــــــه : انظر شكل رقم (٩٤) من هذه الرساله ٠

نصــــــــه :

(١) شافى كافى ٠

(٢) سنة ١٢٨١ ٠

نقــــش رقــــم

(٤٩)

موضعــــــــه : بالحافة العلوية لبدن ابريق نحاسي كان فى تربة برتونيال

---

(١) حرفي الحاء والميم اختصار لكلمتى (محرم الحرام) ٠

(٢) Perihan Çetin : A. E. L. LVI.

والده سلطان ثم نقل الى متحف الآثار التركية الاسلامية باستانبول [1]، لوحة رقم (٣٨٧) .

لغتــه : تركية .

خطــه : نسخ .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخـه : ١٢٨٦ هـ / ١٨٦٩ م .

موضوعـه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغـه : انظر شكل رقم (٩٥) من هذه الرساله .

نصـه : برتونيال[2] والده سلطان توربه سى وقف ايلمشدر سنة ١٢٨٦.

ترجمتـه : أوقف فى سنة ١٢٨٦ الى تربة برتونيال والدة السلطان .

نقش رقم

(٥٠)

موضعـه : باسفل قاعدة قمقم نحاسي محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة، لوحة رقم (٣٦٤) .

لغتـه : تركية .

خطـه : ثلث .

عدد أسطره : أربعة .

تاريخـه : ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠ م .

موضوعـه : تسجيلى .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغـه : انظر شكل رقم (٩٦) من هذه الرسالة .

نصـه :

(١) محمد مراد بن سلطان .

---

(١) Istanbul : op.cit., pl. 344.

(٢) وردت فى الطست هكذا (برتونيى) .

(٢) عبد المجيد زرجة [١] سى ٠

(٣) شوقى افسار قادين ٠

(٤) ١٣٨٧ [٢]

ترجمتـــــه :

(٣) الى السيدة شوقى أمسار ٠

(١، ٢) زوجة محمد مراد بن سلطان عبد المجيد ٠

(٤) ١٣٨٧ ٠

نقـــش رقـــم

(٥١)

موضعـــــــه : بالحافة الجانبية الطولية بتبس من الفضة محفوظ فـــى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقـــم (٣٦) ٠

لغتـــــــه : تركية

خطـــــــه : نسخ ٠

عدد اسطـــره : سطر واحد ٠

تاريخـــــه : ١٢٨٨هـ / ١٨٧١ م ٠

موضوعـــــه : وقف ٠

اسلوب تنفيذه : حفر

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٩٧) من هذه الرساله ٠

نصـــــــه :

عصمتلو برينال[٣] والده سلطان حضرتلرى أقسرايده[١] جامـــع شريفلرينه واقف[٤] ايلمشدر ١٢٨٨ سنه ٠

ترجمتـــــه :

(١) أوقفته حضرة صاحبة العصمة برتونيال والدة السلطان الـــى

---

(١) وردت هكذا، والصحيح (زوجه) ٠

(٢) وردت هكذا، والصحيح (١٢٨٧)

(٣) وردت هكذا، والصحيح (برتونيال) ٠

(٤) وردت هكذا، والصحيح (وقف) ٠

جامعها فى آقسراى سنة ١٢٨٨ هـ .

نقش رقم

(٥٢)

موضعه : بقعر حامل كأس من الفضة محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (١٤٠) .

لغته : تركية .

خطه : نسخ .

عدد أسطره : سطر دائري فى نهايته سطران .

تاريخه : ١٢٨٨ هـ / ١٨٧١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (٩٨) من هذه الرسالة .

نصه :

(١) عصمتلو برتونيال والده سلطان حضرتلرى اقسرايده جامع شريفلرينه وقف ايلمشدر .

(٢) ١٢٨٨ .

(٣) سنه .

ترجمته :

(١) أوقفت حضرة صاحبة العصمة برتونيال والدة السلطان الى جامعها فى آقسراى .

(٢) سنة .

(٣) ١٢٨٨ .

نقش رقم

(٥٣)

موضعه : بقاعدة مبخرة نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية

الاسلامية بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٣٥٠)

لغتــــــــه : تركية .

خطــــــــه : نسخ .

عدد أسطـــره : ثلاثة .

تاريخـــــه : ١٣٠٠ هـ / ١٨٨٢ م .

موضوعـــــه : دعائى .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٩٩) من هذه الرسالة .

نصـــــــه :

(١) جنت مكان فردوس اشياك عليه الرحمت.

(٢) والغفران مرحوم ومغفور شهزاده سلطان .

(٣) أفندى حضرتلر يننندر سنه ١٣٠٠ .

ترجمتـــــه :

(٢ ، ٣) هذا للمرحوم والمغفور له حضرة ولى العهد سلطان أفندى

(١ ، ٣) جعل الله مكانه الجنة وأسكنه الفردوس سنة ١٣٠٠.

نقــش رقـــم

(٥٤)

موضعـــــه : بمقبض مطحنة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي بمدينـــة استانبول ،[(١)] لوحة رقم (١٨٩) .

لغتــــــه : عربية .

خطــــــه : نسخ .

عدد أسطـــره : سطران .

تاريخـــــه : القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) .

موضوعـــــه : توقيع للصانع على عمله .

اسلوب تنفيذه : تكفيت .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (١٠٠) من هذه الرسالة .

---

(١) * T. Esnaf : op.cit., pl.1.1, pl.66.
* Gülcan Kongaz : A. E. S. 24.

نصـــــه : (١) عمل [1]

(٢) فكرى ٠

نقـش رقـم

(٥٥)

موضعـه : بقاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،لوحة رقم (٢٤٦) ٠

لغتـه : عربية ٠

خطـه : ثلث ٠

عدد أسطـره : سطر واحد ٠

تاريخـه : ١٣٠٤ هـ / ١٨٨٦ م ٠

موضوعـه : توضيحي ٠

اسلوب تنفيذه : نيللو ٠

تفريغـه : انظر شكل رقم (١٠١) من هذه الرسالة ٠

نصـه : لمدفن المرحوم الهامى باشا فى سنة ١٣٠٤ ٠

نقـش رقـم

(٥٦)

موضعـه : بقاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،لوحة رقم (٢٤٦) ٠

لغتـه : عربية ٠

خطـه : ثلث ٠

عدد أسطـره : ثلاثة أسطر ٠

تاريخـه : ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩ م ٠

---

(١) لم ترد عندإزنـاف ، كما قرأتها قولجان كونغاز (عملى) ٠

موضوعـــه : تسجيلي .

اسلوب تنفيـذه : نيللـو .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (١٠٢) من هذه الرسالة .

نصـــه : قراءة النص :

(١) ماهوش (١) ماهوش .

(٢) ١٣٠٧ . (٢) سنة

(٣) سنه (٣) ١٣٠٧

نقـش رقـم

(٥٧)

موضعـــه : ببدن مبخرة فضية محفوظة فى متحف المنيل بالقاهرة ،لوحة رقم (٣٥٣) .

لغتـــه : عربية .

خطـــه : تعليق .

عدد أسطـره : خمسة .

تاريخـــه : ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م .

موضوعـــه : تسجيلي ودعائي .

أسلوب تنفيـذه : نيللـو .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (١٠٣) من هذه الرسالة .

نصـــه : فى اليمنى وفى الوسطى

(١) خديو مصر جنتمكان . (١) مصر والـيسى

(٢) محمد توفيق باشا . (٢) جنتمكان عباس .

(٣) ١٣٠٩ (٣) باشانك والده سى

(٤) سنه . (٤) والده باشا

(٥) تاريخ ادخال ٧ جمادى الآخر

ترجمتـــه : فى اليمنى الوسطى

(١،٢)خديومصر محمد توفيق باشا جعل (٢،٣،٤)والدةعباس باشا الله مكانه الجنه (١) والى مصر .

(٣) تاريخ ادخال ٧ جمادى الآخر (٢) جعل الله مكانه الجنة

(٤) سنة

(٥) ١٣٠٩

نقـش رقـم

(٥٨)

موضعـــه : بقاعدة شمعدان من الفضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢٤٧) .

لغتـــــه : عربية .

خطـــــه : تعليق .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخـــه : ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م .

موضوعـــه : توضيحى .

أسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (١٠٤) من هذه الرسالة .

نصـــــه : لمدفن المرحوم عباس باشا فى سنة ١٣٠٩ .

نقش رقم

(٥٩)

موضعـــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ،

لوحة رقم (٢٥٩) .

لغتـــه : عربية .

خطـــه : تعليق .

عدد أسطره : أربعة .

تاريخـــه : أوائل القرن الرابع عشر الهجري .

موضوعـــه : اهداء

أسلوب تنفيذه : تذهيب .

تفريغـــه : انظر شكل رقم (١٠٥) من هذه الرسالة .

نصـــه :

(١) شمعدان فضة تابع للأمير .

(٢) محمد عبدالحليم باشا .

(٣) هدية من الأميرات كريمات

(٤) الأميرة خديجة عباس حليم .

نقش رقم

(٦٠)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٤) •

لغته : تركية •

خطه : تعليق •

عدد أسطره : سطر واحد •

تاريخه : ١٣١١ هـ / ١٨٩٣ م •

موضوعه : وقف •

اسلوب تنفيذه : حفر

تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٦) من هذه الرسالة •

نصه : صاحبو[1] الخيرات حسكى زاده حسن أفندى فى سنة ١٣١١ •

نقش رقم

(٦١)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٥) •

لغته : تركية •

خطه : نسخ

عدد أسطره : ثلاثة •

تاريخه : ١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م •

موضوعه : وقف •

أسلوب تنفيذه : حفر

تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٧) من هذه الرسالة •

نصه :

(١) صاحب الخيرات مرحوم دخان كمركى باشى كاتبى محمد امين بك روحى ايجون •

---

(١) وردت هكذا ، والصحيح (صاحب) •

(٢) لنقه كاتب قاسم جامع شريفنه مخدومى بهاء الدين بك طرفندن وقف أيدلمشدر .

(٣) ٢٧ رجب الفرد سنة ١٣١٨ .

ترجمته :

(١) الى روح السيد صاحب الخيرات المرحوم محمد أمين كاتب رئيس كمركى .

(٢) أوقف من قبل حفيده بهاء الدين بك الى جامع كاتب قاسم بلنقه .

(٣) فى ٢٧ رجب الفرد سنة ١٣١٨ .

نقش رقم

(٦٢)

موضعه : ببدن مغراف فضة محفوظ فى متحف الاوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (١٣٨) .

لغته : تركية

خطه : ثلث .

عدد أسطره : سطر واحد .

تاريخه : ١٣١٩ هـ / ١٩٠١ م .

موضوعه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغه : انظر شكل رقم (١٠٨) من هذه الرساله .

نصه : جامع شريفنه وقف سنة ١٣١٩ .

ترجمته : وقف لجامع الفاتح الشريف سنة ١٣١٩ .

نقش رقم

(٦٣)

موضعه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبد العزيز

بالمدينة المنورة [١]، لوحة رقم (٢٥٦) .

لغتــــه : فارسية وتركية .

خطـــه : تعليق .

عدد أسطـره : سطران .

تاريخــه : ١٣٢١ هـ / ١٩٠٣ م .

موضوعــه : وقف .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغــه : انظر شكل رقم (١٠٩) من هذه الرسالة .

نـصـــه :

(١) والـيد ينواوأجداديلـه هم براذر وهمشيره وأزواجو زرينه لـتربتة تقبل شفاعت أى نبى محترم قوصوه .

(٢) ويلايت متروبحه قصبه سى خانه واننـدن قورنش الحاج على فخرى لى ذو القعدة سنة ١٣٢١ .

ترجمتـــه :

(٢) من عائلة قورنش الحاج على فخرى بمدينة متروبحه التابعة لولاية قوصوه .

(١) عن والديه وأقرباوه وأيضا أخوه وأخته وأزواجه وذريته لتربة النبى المحترم تقبل شفاعته ذى القعدة سنة ١٣٢١ .

نقـش رقـم

(٦٤)

موضعــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الأوقاف لفنون الخط بمدينة استانبول ، لوحة رقم (٢٥٧) .

لغتــه : تركية .

خطـــه : تعليق .

عدد أسطـره : سطر واحد

تاريخــه : ١٣٢٤ هـ / ١٩٠٦ م .

موضوعــه : وقف .

---

(١) لم يقم محمد الشهرى بقراءة هذا النقش .

أسلوب تنفيذه : حفر

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (١١٠) من هذه الرسالة .

نصـــــــــه : توتونجى أوغلى حسن قبودانك سنة ١٣٢٤ .

ترجمتـــــه : وقف للقبطان توتو نجى أوغلى حسن سنة ١٣٢٤ .

نقـــش رقـــم

(٦٥)

موضعـــــــه : بالحافة العلوية من قدر نحاسي محفوظ فى مجموعة كوش أوغلو بمدينة استانبول[١]، لوحة رقم (٦) .

لغتـــــــه : تركية .

خطـــــــه : نسخ .

عدد اسطـــره : أربعة .

تاريخـــــه : ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨ م .

موضوعـــــه : وقف .

اسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (١١١) من هذه الرساله .

نصـــــــه :

(١) دولتلو عصمتلو جميله سلطان حضرتلرينك .

(٢) دادسى[٢]شمس[٣] نور خانم طرفندن استاوروز .

(٣) بدوى دركاهى شريفه سنه وقف .

(٤) اولنمشدر ١٣٢٦ .

ترجمتـــــه :

(٣ ، ٤) أوقف هذا القدر الى تكية استاوروز .

(٢ ، ٣) بدوى من قبل السيدة شمس نور مربية .

---

(١) Gündağ Kayaoğlu : Bakir Dergah Kazani, Say1:4, S.36.

(٢) قرأها قونداغ قيا أوغلو (داديسيى) والصحيح ما أثبتناه .

(٣) قرأها قونداغ قيا أوغلو (شمســـى) والصحيح ما أثبتناه .

(١) صاحبة الدولة والعصمة .

(١،٤) حضرة جميلة سلطان فى سنة ١٣٢٦ .

نقـــش رقـــم

(٦٦)

موضعـــــــه : يتوسط قعر صينية من الفضة محفوظة فى متحف طوب قابـــى سراي بمدينة استانبول ، لوحه رقم (٣١) .

لغتـــــــه : عربيـــــــة .

خطـــــــه : ثلث .

عدد أسطـــره : سطران .

تاريخـــــه : ١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ/ ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م .

موضوعـــــه : تســـجيلي .

اسلوب تنفيذه : نيللو .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (١١٢) من هذه الرسالـه

نصـــــــه :

(١) طغرا ى ....

(٢) محمدعبدالحميدخان .. بن سلطان عبدالمجيدخان ..خلدالله ملكه ...

ثانيا : التوقيعات :

(١) الطغراوات :

نقـــش رقـــم

(٦٧)

موضعـــــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ بمكتبة الملك عبدالعزيـــز بالمدينة المنورة [1]، لوحة رقم (٢١١) .

لغتـــــــه : عربية

خطـــــــه : ثلث

تاريخـــــه : ١١٦٢ هـ / ١٧٣٠ م .

---

(١) راجع نقش رقم (٢٤) من هذا الفصل .

عدد زلفـــــه : ثلاث .

صاحبـــــــه : السلطان محمود الأول .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (١/١١٣) من هذه الرسالة .

نصـــــــه : محمود خان بن مصطفى خان مظفر دائما .

نقـــش رقـــم

(٦٨)

موضعـــــه : بجوانب تعليقة من الذهب محفوظة فى متحف قصر طوب قابـى بمدينة استانبول [(١)]، لوحة رقم (٤١٣)

لغتـــــه : عربية .

خطـــــه : ثلث .

تاريخـــــه : ١٢٠٣- ١٢٢٢ هـ / ١٧٨٩ - ١٨٠٧ م .

عدد زلفـــه : ثلاث .

صاحبـــــه : السلطان سليم الثالث .

أسلوب تنفيذه : ترصيع .

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٢/١١٣) من هذه الرسالة .

نصـــــه : سليم خان بن مصطفا مظفر دائما [(٢)].

نقش طغرائي رقم

(٦٩)

موضعـــــه : بجوانب تعليقة من الذهب محفوظة فى متحف قصر طوب قابـى بمدينة استانبول [(٣)]، لوحة رقم (٤١٤) .

لغتـــــه : عربية

خطـــــه : ثلث .

تاريخـــــه : ١٢٢٣ - ١٢٥٥ هـ / ١٨٠٨ - ١٨٣٩ م .

عدد زلفـــه : ثلاث

صاحبـــــه : السلطان محمود الثانى .

---

(١) Ilhan Akşit : op.cit., p1.3.

(٢) لم يتمكن الهان أكشد من قراءة هذه الطغراء .

(٣) Ilhan Akşit : op.cit., p1.4.

أسلوب تنفيذه : ترصيع ٠

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (١١٣/٣) من هذه الرسالة ٠

نصـــــه : محمود خان بن عبدالحميد مظفر دائما [١]٠

نقش طغرائي رقم

(٧٠)

موضعـــــه : بمنتصف قعرصينية من الفضة محفوظة فى مطبخ متحف قصر طـوب قابى بمدينة استانبول ، لوحه رقم (٣١) ٠

لغتـــــه : عربية ٠

خطـــــه : ثلث ٠

تاريخـــــه : ١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م ٠

عدد زلفـــه : ثلاث ٠

صاحبـــــه : السلطان عبدالحميد الثانى ٠

أسلوب تنفيذه : نيللوا ٠

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (١١٣/٤) من هذه الرسالة ٠

نصـــــه : عبدالحميد خان بن عبدالمجيد مظفر دائما ٠

(٢) التشكيل الطغرائى :

تشكيل طغرائي رقم

(٧١)

موضعـــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبدالعزيـز بالمدينة المنورة [٢]، لوحة رقم (١٩٩)

لغتـــــه : عربية ٠

خطـــــه : ثلث

تاريخـــــه : ٩٤٧ هـ ٠

---

(١) لم يتمكن الهان أكشد من قراءة هذه الطغراء ٠

(٢) راجع نقش رقم (١٠) من هذا الفصل ٠

عدد زلفــه : ثلاث .

صاحبـــه : سليمان باشا .

أسلوب تنفيذه : حفر .

تفريغــه : انظر شكل رقم (١/١١٤) من هذه الرسالة .

نصــه : صاحبه[1] سليمان باشا .[1]

تشكيل طغرائي رقم

(٧٢)

موضعــه : بقاعدة مبخرة من الفضة كانت فى تربة شهزاده محمد ، ثم نقلت الى متحف الآثار التركية الاسلاميـــة بمدينة استانبول، لوحة رقم (٣٢٩) .

لغتــه : عربية وتركية .

خطــه : ثلث .

تاريخــه : ١١١٠ هـ / ١٦٩٨ م .

عدد زلفــه : ثلاث .

صاحبـــه : سلطان محمد بن عبد الحميد الأول .

أسلوب تنفيذه : حفر غائر .

تفريغــه : انظر شكل رقم (٣/١١٤) من هذه الرسالة .

نصــه : وقف شهزاده سلطان محمد خان سنة ١١١٠ .

تشكيل طغرائى رقم

(٧٣)

موضعــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامـــي بالقاهرة ، لوحة رقم (٢٠٨) .

لغتــه : عربية .

خطــه : ثلث .

---

(١) قرأها جاستون فيت صاحب ،والصحيح ما أثبتناه

(١) سقطت هذه الكلمه عند الشهرى .

تاريخـــــه : القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) •

عدد زلفـــه : ثلاث

صاحبـــــه : أحمد بن بالى •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٢/١١٤) من هذه الرسالة •

نصـــــــه : صاحبه الفقير أحمد بن بالى •

تشكيل طغرائى رقم

(٧٤)

موضعـــــه : بالحافة العلوية لطاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الأتنغرافي بأنقرة [١] ، لوحة رقم (٣٩٨) •

لغتـــــه : عربية •

خطـــــه : ثلث •

تاريخـــــه : ١٢٥٥ هـ / ١٧٤٢ م •

عدد زلفـــه : ثلاث •

صاحبـــــه : خليل بيك ابن ولى •

اسلوب تنفيذه : نيللو •

تفريغـــــه : أنظر شكل رقم (٤/١١٤) من هذه الرساله •

نصـــــــه : صاحبه خليل بيك ابن ولى سنة ١١٥٥ هـ •[٢]

تشكيل طغرائى رقم

(٧٥)

موضعـــــه : بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة ، لوحة رقم (٢١٢) •

لغتـــــه : عربية •

---

(١) Perihan Çetin : A. E. L. LIII.

(٢) لم تتمكن بريحان شتن من قراءة هذا التشكيل الطغرائي •

خطـــــــه : ثلث ٠

تـاريخـــــه : ١١٧٨ هـ / ١٧٦٤ م ٠

عدد زلفـــه : ثلاث ٠

صاحبـــــه : على بـاشا ٠

أسلوب تنفيذه : حفر ٠

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٥/١١٤) من هذه الرسالة ٠

نصـــــه : صاحب الخيرات على باشا ابن المرحوم محمد باشا ابـــن المرحوم أحمد باشا قرمانى زاده صاحب ولاية طربلـــوس [1] غرب ١١٧٨ [1] ٠

تشكيل طغرائي رقم

(٧٦)

موضعـــه : ببدن ابريق من الفضة محفوظ فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول [2]، لوحة رقم (٣٧٥) ٠

لغتـــــه : عربية ٠

خطـــــه : ثلث

تـاريخـــــه : ١١٩٠ هـ / ١٧٧٦ م ٠

عدد زلفـــه : زلفة واحدة ٠

صاحبـــــه : هاتوباطون ٠

أسلوب تنفيذه : حفر ٠

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٦/١١٤) من هذه الرسالة ٠

نصـــــه : صاحبه هاتوباطون سنة ١١٩٠ [3]

---

(١) وردت هكذا والصحيح (طرابلس الغرب) ٠

(٢) Istanbul : op.cit., p1.279.

(٣) لم يحدد فيليز على وجه الدقة تاريخ هذه التحفة والصحيح ماأثبتناه

تشكيل طغرائي رقم

(٧٧)

موضعــــــه :ببدن سلطانية نحاسية وبغطائها ، محفوظة بمتحف طوب قابـــى سراي بمدينة استانبول(١)، لوحة رقم (٤٠) •

لغتـــــــه : تركية

خطـــــــه : ثلث •

تاريخـــــه : القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) •

عدد زلفـــه : زلفة واحدة •

صاحبـــــه : خزانة الحرمين الشريفين •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغـــــه : انظر شكل رقم (٧/١١٤) من هذه الرسالة •

نصـــــــه : خاصة (٢) حرمين الشريف(٣) دولابنه وقف •

ترجمتـــــه : وقف خاص بدولاب الحرمين الشريفين •

تشكيل طغرائى رقم

(٧٨)

موضعــــــه : بكأس من النحاس المطلي بالفضة ، محفوظ فى متحف قســـم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، لوحة رقـــم (١٣٩) •

لغتـــــــه : عربية •

خطـــــــه : ثلث •

تاريخـــــه : القرن الثالث عشر الهجري •

عدد زلفـــه : ثلاثة •

اسلوب تنفيذه : حفر غائر •

---

(١) Gülcan Kongaz: A . E. S. 8.

(٢) لم تتمكن قولجان كونغاز من قراءة هذه الكلمة

(٣) صححتهـــا قولجان كونغاز (شريفين) •

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٨/١١٤) من هذه الرسالة •

نصـــــــــه :

(١) ••••••••••• والعافيه

تشكيل طغرائي رقم

(٧٩)

موضعـــــــه : فى موضع آخربالكأس السابق •

لغتـــــــه : عربية

خطـــــــه : ثلث •

تاريخـــــــه : القرن الثالث عشر الهجري •

عدد زلفـــه : اثنتان •

أسلوب تنفيذه : حفر غائر •

تفريغـــــــه : انظر شكل رقم (٩/١١٤) من هذه الرسالة •

نصـــــــــه :

(١) سيدى ياجبار

الفصل الثاني

المضمون

(أسماء وألقاب)

تعددت مضامين النقوش الكتابية المنفذة فى الأوانى والأدوات المعدنية مابين وقف،وتملك،واهداء ، وتوقيع للصانع على عمله ، وبطبيعة الحال فقد اشتملت هذه النصوص على أسماء لشخصيات مختلفة ، وأماكن متباينة ، ومن هذا المنطلق أمكن حصرها فى نوعين رئيسين ، هما أسماء وألقاب ، وفيما يلي عرض مفصل لكلا النوعين :

أولا : الأسماء

وتنقسم بدورها الى قسمين ، أسماء لأشخاص ، وأخرى لأماكن ،فالأشخاص يتفرعون بدورهم الى ذكور واناث ، والذكور أمكن تصنيفهم بحسب مكانتهم وطبقاتهم ووظائفهم الى سلاطين ، وأمراء ، وصدور عظام ، ووزراء ،وقضاة ، وأئمة ، وملاك ، وأغوات ، وصناع . أما الاناث فلم يمثل من اسمائهن الا نذر يسير ، يتمثل بصفة رئيسة فى أسماء أميرات ، ومربيات سلاطين .

ولما كانت أغلب الأسماء الواردة فى الأوانى والأدوات المعدنية من الأسماء المشهورة فى التاريخ ، والمعروفة عند الباحثين ، فسأكتفى بعمل قوائم توضح مولد كل منهم ، والمنصب الذى تولاه أو المكانة التى احتلها،وتاريخ وفاته ما أمكن ذلك [1]، أما بقية الأسماء فهى غير معروفة ، ومما يؤسف له اننى لم أعثر على ذكر لها فيما اطلعت عليه من مصادر ومراجع متخصصة فى هذا المجال .

ويهمنا من هذه الطبقات طبقة الصناع ، وقد توافر لدينا عدد من اسمائهم ورد أغلبها بالمصادر التاريخية ، وخاصة الوثائق ، أما بعضهم فقد وقع اسمه على العمل الذى قام بصنعه .

وتكمن أهمية معرفة أسماء الصناع وألقابهم فى قيمتها التاريخية والأثارية ، فهى تمدنا بأسمائهم ، وتخصصاتهم ، ومراتبهم ، وأساليبهم الفنية وتساعدنا على تتبع العلاقات الأسرية بين أصحاب الحرفة الواحدة ، لتعذر ذلك فى المؤلفات التاريخية التى كثيرا ماتنصب على التاريخ السياسي

---

(١) انظر الملحق الثانى من هذه الرسالة .

ورجاله [1]. وأحيانا يمكن من خلال الاسم الرجوع الى كتب التراجم ، للبحث فيها عن الفترة التى عاش فيها هذا الصانع ، مما يؤدى بنا الى تاريخ التحفة نفسها تأريخا لامجال للطعن فيه .

ويأتى فى مقدمة الصناع الذين وقعوا أسماءهم على أعمالهم ، المعلم ابراهيم ابن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى ، الذى وقع اسمه بقدرنحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة .[2]

وقد تجلت فى هذا القدر مقدرة الصانع على الابتكار ، ومهارته فى التنفيذ ، وهذا أمر ليس بمستغرب عليه فقد نال لقب معلم عن جدارة واستحقاق.

ويتميز أسلوبه الفني بقدرته على جمع الأساليب الفنية المختلفة من ايرانية ، وتركية ، ومملوكية ، وقدرته على فرض شخصيته الفنية ، مما يدعونا الى التسليم بأن انتاجه الفنى يعد طرازا فنيا مستقلا بذاته ،فهو فى الرسوم الحيوانية التزم بمبدأ التحوير وعدم المحاكاة ، وساعده فى ذلك استخدامه لأسلوب التلخيص عن طريق الخطوط الخارجية ، وهو أسلوب قلما ينجح فى تنفيذه صانع ما ، لصعوبة تنفيذه، وبخاصة فى الأعمال المعدنية ، حيث يتعذر على أغلب الصناع ابراز الانفعالات والملامح والحركات وفق هذا الأسلوب .

ونلمس من خلال الاشكال الحيوانية التى أوردها ، دعوة الصانع بطريقة رمزية الى نشر السلام والمحبة والوئام بين الأقوياء والضعفاء ، وهى المبادىء التى أذاعها الاسلام وشدد على تطبيقها ، وعبر الصانع عن ذلك باستخدام أشكال تمثل القوة ، كالأسود والخيول ، وأخرى تمثل الوداعة ، كالطيور والغزلان ، وأوضح أن باشاعة هذه المبادىء وتطبيقها يسود العدل ،

---

(١) حسين عبدالرحيم عليوه :
دراسه لبعض الصناع والفنانين بمصر فى عصر المماليك ،ص ٨٥- ٩٩ ، مقال بمجلة كلية الآداب ، بجامعة المنصورة ، العدد الاول ، مايو ١٩٧٩ م .

(٢) راجع نقش رقم (٧) بالفصل الأول من هذا الباب .

ويعم الرخاء ، ورمز الى ذلك برسوم السمك . ومن الملاحظ احاطة الصانع لهذه الرسوم برسوم طيور متتابعة .

وبالنسبة للرسوم النباتية فقد امتاز تنفيذه لها بالدقة ،وتعد زخرفة التوريق الاسلامية المحورة من النوع المتطور التى مثلها بهذا القدر من أروع مانفذ من هذا النوع من الزخرفة بالأعمال المعدنية فى العصر الاسلامى، كما راعى فى تنفيذه للزخارف الهندسية مبدأ التوازن والتناسب والقيم الجمالية فى التوزيع ، أما الكتابات فظهرت دون المستوى الفني المطلوب ، وهذا لايقلل من قيمة الصانع ، حيث لايشترط أن يكون الصانع خطاطا .(١)

ومن صناع الأثاث المعدني المرموقين المعلم ناصر الدين النحاس ، ويبدو من لقبه أنه كان متخصصا فى النحاس ، وقد وقع اسمه على ثريا نحاسية يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)(٢)،وقد بدأ فيها تأثره الشديد بالأسلوب المملوكي ، سواء من حيث تصميمها أو زخرفتها .(٣)

ومما يلاحظ على الأسلوب الفني لهذا الصانع اهتمامه بالتصميم وعنايته به ، حيث صمم هذه الثريا من ثلاثة أجزاء ، الأوسط والاعلى على هيئة قبة ، والأسفل عبارة عن صينية يوضع فيها الفتيل ، وقام باجراء عملية الوصل بين أجزاء هذه الثريا باستخدامه لثلاث سلاسل مثبتة فى الجزء العلوي ، تخترق أطراف الجزء الأوسط المشكل على هيئة قبة على غرار القباب التى ظهرت فى العصر المملوكي ، ويتوسط كل سلسلة فى المنطقة المقابلة لأعلى النهاية العلوية للجزء الأوسط كرة ، القصد منها احداث التوازن أثناء تعليق الثريا ، وزيادة فى تثبيت الثريا فقد أضاف سلسلة رابعة تنطلق من أعلى الجزء الأوسط الى منتصف الجزء العلوى من الداخل ، كما قام بتخريم الجزء السفلي الذى يوضع فيه الفتيل بغرض نفاذ الضوء .

---

(١) انظر لوحة رقم (٢) من هذه الرسالة .

(٢) راجع نقش رقم (٨) بالفصل الأول من هذه الرسالة .

(٣) راجع ص ١١٣-١١٤ من هذه الرسالة .

أما من حيث الزخارف فلم يعن بها الصانع كثيرا ، وربما يرجع ذلك الى صعوبة رؤيتها وهى معلقة بالسقف الذى ستوضع فيه ، ولذلك اهتم بالكتابات حيث نفذها بجوانب الجزء الاوسط الذى على هيئة قبة ، وعمل على تكبير حجم الحروف على النحو الذى شاع فى العصر المملوكي .(١)

ومن صناع الأثاث المعدني الذين وقعوا أسماءهم على أعمالهم الحاج محمود الضراب الذى وقع اسمه على ثريا يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري أيضا(٢)، ويبدو أن هذا الصانع كان متخصصا فى طريقة الطرق على المعادن، وعلى الرغم من أنه قريب عهد بالعصر المملوكي فى مصر فان تصميمه للثريا يختلف عما كان معروفا فى العصر المملوكي ، وتبدو مقدرة هذا الصانع فى استحداث تصميم غير معهود ، حيث صمم الثريا على شكل هرمي مكونا من عدة أشكال دائرية تشبه الصوانى ، وتتدرج فى الحجم من الأسفل الى الاعلى، وتتصل ببعضها بواسطة سلاسل على غرار السلاسل السابقة .

وفيما يتعلق بالزخارف التى نفذها فتتمثل بصفة رئيسة فى الأشكال النجميه ، والمراوح النخيلية ، والهلال ، أما الكتابات فهى دون المستوى الفني المطلوب (٣)_ أيضا _ .

ومن صناع الأثاث المعدنى فى هذا القرن المعلم ابراهيم ساركارغانى، الذى وقع اسمه على شمعدان مؤرخ بسنة ٩٥٤ هـ /١٥٤٧ م ، موجود بجامع يعقوب آغا فى قسطمونى .(٤)

أما فى القرن الحادى عشر الهجري فيطالعنا اسم بدوى (٥) الذى وقع اسمه على طست نحاسي من مدينة جده ، ويبدو فى هذا الطست تأثر الصانع

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٧٠) من هذه الرسالة .
(٢) راجع نقش رقم (٩) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) انظر لوحة رقم (٢٧٢) من هذه الرسالة .
(٤) L.A. Mayer : Islamic Metal Workers And Their Works, P.49, Albert Hunding, Geneva, 1950.
(٥) راجع نقش رقم (٢٠) بالفصل الاول من هذه الرسالة .

بالاسلوب الايراني فى تصميمه ، والاشكال النباتية الشائعة فى الفن الاسلامي.(١)

وفى القرن الثانى عشر الهجري ورد اسم حسين بشه السباك(٢) بشمعدان نحاسي مؤرخ بعام ١١٧٩ هـ / ١٧٥٦ م ، محفوظا حاليا بمتحف الآثار التركية الاسلامية فى بورسة ، ويتميز تصميم هذا الشمعدان بقاعدته المنبعجة الى الخارج من أعلاها وأسفلها ، وببدنه النحيف المتعدد الانتفاخات ، كما يلاحظ أن هذا الصانع على دراية كبيرة بفن الخط .(٣)

وفى القرن الثالث عشر الهجرى نلاحظ اسم صانع اسمه فكرى وقع اسمه على مطحنة بن محفوظة فى متحف طوب قابى سراي ، مسبوقا بكلمة عمل(٤)،وقد تجلى فى هذه المطحنة ابتكار الصانع لتصميم غير معهود لمطاحن البن، حيث تتألف من شكل اسطواني يوضع فيه البن ، وفى منتصف أحد وجهيه يبرز الى الخارج قليلا قائم الدوران المضلع ، الذى تدخل فيه اليد المشكله على هيئة منكسرة على دفعتين ، وبرأسها مقبض يمسك من خلاله فى حالة الطحن ، أما من حيث الزخارف فقد أغرم من أنواعها بالزخرفة الخرزية والزخرفة المنكسره ، وقام بتوزيعها بصورة متناسقة ، ولم يهتم هذا الصانع بالزخارف النباتية ، كما بدت الكتابات ضعيفة من حيث مستواها الفنى (٥)، وورد فى هذا القرن اسم الاسطه محمد بمطحنة مماثلة للمطحنة السابقه .(٦)

أما المصادر التاريخية فيأتى فى مقدمتها الوثائق ، ومن ذلك سجل فى إرشيف متحف طوب قابى سراي ، برقم ٩٠٦٢ ، يرجع تاريخه لأوائل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وقد وردت فيه بعض أسماء لصناع الأثاث المعدني نذكر منها :

(١) قازنجى باشى (صنع صينية).

---

(١) انظر لوحة رقم (٤٠٤) من هذه الرسالة .
(٢) راجع نقش رقم (٢٨) الفصل الاول من هذا الباب
(٣) انظر لوحة رقم (٢١٣) من هذه الرسالة .
(٤) راجع نقش رقم (٥٤) الفصل الأول من هذا الباب .
(٥) انظر لوحة رقم (١٨٩) من هذه الرسالة .
(٦) T.Esnaf : op.cit., p.131.

(٢) قراجوز قازنجي (صنع مبخرة) .(١)

(٣) حسن جراكجي (صنع مبخرة وصينية) .(٢)

(٤) قازنجي رئيس (صنع صينية وطاسة).(٣)

(٥) قازنجي على (صنع صينية) .(٤)

(٦) قازنجي نجم الدين (صنع صينية وطاسة) .(٥)

(٧) قازنجي أيدن (صنع اناء) .(٦)

(٨) قازنجي يحى وقد صنع اناء .(٧)

(٩) قازنجي حسن وقد صنع ابريقا نحاسيا .(٨)

وفى سجل آخر بالأرشيف نفسه برقم ١٠٠٠٩/د ، الذى قد يعود تاريخه لما بعد القرن العاشر الهجري (٩)، ورد اسم حجاجى الذى صنع ابريقانحاسيا واناءا صغيرا .(١٠)

كما أشارت بعض المصادر التاريخية الى صانعين مصريين هما النقاش درويش ، والصانع ابراهيم بيك مرصعا(١١)، وورد فى بعض المراجع اسم عصمت بيبر بوصنالي على أنه كان متخصصا فى طريقة التشبيك (الشفتشى) ، وكان ذائع الصيت فى مدينة استانبول فى أواخر العصر العثمانى .(١٢)

أما الأماكن فتتمثل بصفة رئيسة فى المساجد والأضرحة ، وقد قمت بتعريف موجز لاهمهافى مواضعها فى الفصل الأول من هذا الباب .

---

(١) سجل رقم (٩٠٦٢) بارشيف طوب قابى سراى .
(٢) " " " " " " " "
(٣) " " " " " " " "
(٤) " " " " " " " "
وأيضا: T. Esnaf : op.cit., p.128.
(٥) سجل رقم (٩٠٦٢) بارشيف طوب قابى سراى .
(٦) " " " " " " " "
(٧) " " " " " " " "
(٨) " " " " " " " "
(٩) T. Esnaf : op.cit., p. 129.
(١٠) سجل رقم (١٠٠٠٩/د)بارشيف طوب قابى سراى
(١١) فون هامر : ن . م . س ، ١١٨/٤ . دولت عثمانية تاريخى مباديسندن قاينارجه عهدنامه سنه قدر،جلد ٤ صحيفه ١١٨،مترجمى محمد عطاء،طبعة ١٣٣٠، مطبعة سى خواجه باشا ، استانبول .
(١٢) Süleman Özkan : Filigran-Telkâri,ilgi. Say1:34 , S.35. Istanbul , 1982.

ثانيا : الألقاب والكنى:

تفيد الألقاب فى فهم أنظمة الدولة واتجاهاتها ، وتكشف للباحثين عن ميول الحكام ، ومايسيطر عليهم من نزعات ، وفى أغلب الأحيان تشير الى برنامج حكوماتهم ، كما تلقي الضوء من زاوية جديدة على كثير من الأحداث التاريخية [١] ، وقد وردت بالأثاث المعدنى العثمانى مجموعة قيمة من الألقاب ، أمكن ترتيبها بحسب حروف المعجم على النحو التالى •

آغا :

كلمة تركية من المصدر (أغمق) ، ومعناه الكبر وتقدم السن ، وقيل: انها من الكلمة الفارسية (آقا) ، وجرى العرب على اضافة تاء اليها اذا وقعت مضافا [٢] ، وكانت هذه الكلمة تطلق لقبا عاما على شيوخ قبائل الأكراد ، والرؤساء ، والقادة [٣] ، ثم أطلق على الخادم الخصي الذى يؤذن له بدخول غرف النساء [٤] •

ومن الأغوات الذين وردت أسماؤهم بالاثاث المعدني العثماني محمد آغا [٥] ، وأحمد أغا [٦] ، وعنبر آغا [٧] ، وقد دخل هذا اللقب فى اعمال الأثاث المعدني فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (آغا دار السعاده) ، وتلقب به بشير آغا [٨] ، ومثل (وكيل دار السعادة) ، الذى تلقب به محمد آغا [٩] •

---

(١) حسن الباشا : الالقاب ، ص ٢ •

(٢) أحمد السعيد سليمان : تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، ص ١٧ ، طبعة ١٩٧٩ م ، دار المعارف ، القاهرة •

(٣) حسن الباشا : ن • م • س ، ص ١١٨ •

(٤) أحمد السعيد سليمان : ن • م • س ، ص ١٧ •

(٥) راجع النقوش رقم (٢٥ – ٢٦) بالفصل الأول من هذا الباب •

(٦) " نقش " (٣٢) بالفصل الاول من هذا الباب •

(٧) " " (٤٢) " " " " "

(٨) " " (٢٧) " " " " "

(٩) " " (٣٨) " " " " "

ويعد آغا دار السعادة أكبر موظفى القصر الهمايوني ، وتناط به مهمة الأشراف العام على الجناح الذى تسكنه النساء (الحرم الهمايونى)، ويعرف أيضا باسم (آغا البنات) ، وقد جرت العادة أن يتولى هذا المنصب السود الخصيان ، ولكن شغله بعض البيض فى القرن العاشر الهجري ، ثم مالبث أن أعيد الى السود منذ سنة (١٠٠٣ هـ / ١٥٩٤ م) ، وكان معظم هؤلاء الأغوات السود هدايا قدمهم الولاة الى السلطان .(١)

وقد عظم نفوذ أغوات دار السعادة منذ أوائل القرن الحادى عشر الهجري وحتى منتصف القرن الثانى عشر ، الى حد أن بعضهم تدخل فى تعيين الصدور العظام وعزلهم ، وكان لأغوات دار السعادة نظارة أوقاف الحرمين الشريفين ابتداء من سنة ٩٩٥ هـ / ١٥٨٧ م ، حيث يشرف على الدولاب (خزانة أوقاف الحرمين الشريفين) ، وأيضا على الصرر المرسلة الى مكة المكرمة ، والمدينة المنورة ، والقدس الشريف .

وفى عام ١٠٠٦ هـ / ١٥٩٧ م ، صدرت ارادة بالحاق بعض الأوقاف بنظارة آغا دار السعادة ، وفى عام (١١٢٩ هـ / ١٧١٦ م) الحقت أوقاف السلاطين بنظارته ، ثم تنظر نيابة عن السلطان على الأوقاف التى تدخل فى نطاق سلطته . وفى سنة ١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤ م أنشئت مديرية أوقاف الحرمين ،ثم تحولت بعد سنتين الى نظارة أوقاف الحرمين ، وبذلك حلت هذه الوزارة محل نظارة آغا دار السعادة ، وقد اقترن الغاء هذا المنصب بالغاء السلطنة العثمانية ، وزوال دولة الخلافة .(٢)

أبو الفتح :

لقب مركب ندر استخدامه فى العصر الاسلامى ، ويعد السلطان محمد الثانى المشهور بالفاتح الوحيد من سلاطين آل عثمان تلقبا به(٣)، وذلك

---

(١) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٨ .
(٢) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٨ – ١٩ .
(٣) راجع نقش رقم (٣) بالفصل الأول من هذا الباب .

لأن الله سبحانه وتعالى حقق على يديه انتصارات عسكرية مهمة ، كان من ابرزها فتح القسطنطينية التى عجز المسلمون عن فتحها ما ينيف على ثمانية قرون .[١]

ومما زاد من أهمية هذا الفتح تأكيد الرسول صلى الله عليه وسلم له وثناؤه على فاتحيه بقوله : (لتفتحن القسطنطينية ، فلنعم الأمير أميرها، ولنعم الجيش ذلك الجيش)[٢]، ومن هنا أولى المسلمون هذا الفتح اهتماما بارزا ، وأفردوا له المؤلفات ، وعقدوا لأجله المؤتمرات والندوات .

أسطه :

فى الفارسية أستا من الكلمة الفارسية المعربة أستاذ[٣]، وتكتب فى التركية أوستة ، كما فى الأثاث المعدني العثماني [٤]، والأسطى هوالصانع الذى وقف على الصناعة ومهر فيها ، أو أجيز ليعمل مستقلا[٥] فى ورشةخاصة به .

أفندى :

كلمة يونانية معربة ، وقد دخل هذا اللفظ الى اللغة التركية منذ القرن السابع الهجري [٦]، ثم شاع استخدامه فى العصر العثماني لقبا على الحائز لرتبة ملازم حتى البيكباشى ، وعلى كل مستخدم فى الحكومة وان لم

---

(١) حاصر المسلمون القسطنطينية قبل محاصرة السلطان محمد الثانى وفتحه لها احدى عشر مرة ، سبع منها فى القرنين الهجريين الأولين .
* محمد فريد بك المحامى :
تاريخ الدولة العلية العثمانية ، ص ٦١ ، طبعة ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م دار الجيل . بيروت .

(٢) أحمد بن حنبل :
المسند ، ٣٣٥/٤ ، الطبعة الثانية ١٣٩٨هـ/١٩٧٨ م ، المكتب الاسلامى للطباعة والنشر ،دار الفكر ،بيروت .

(٣) احمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ١٥ .

(٤) T. Esnaf : op.cit., p.101.

(٥) حسن الباشا : الفنون ، ٧٢/١ .

(٦) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٢٠ .

يكن حائزا على رتبة [١]، وتلقب به أيضا أولاد السلاطين وزوجاتهم ، كما تلقب به باشوات مصر وقد ألغي هذا اللقب فى تركيا منذ ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٤ م ، وظل مستعملا بمصر حتى بعد سنة ١٩٥٢ م [٢] وكذلك بالحجاز .

ومن الذين تلقبوا بهذا اللقب ـ كما ورد فى أعمال الأثاث المعدني العثماني ـ الحاج مصطفى [٣]، وسلطان محمد ابن السلطان عبد الحميد الأول [٤]، وسروت سزاء [٥]، وعبد الرحمن أفندى [٦]، وعلى افندى[٧]، وحسكى زاده حسن أفندى .[٨]

أمير :

هو صاحب الأمر والسلطان ، وقد استخدمت هذه اللفظة اسما لوظيفة ، أو للدلالة على طبقة أو رتبة أو لقبا فخريا[٩] ، وقد ورد هذا اللفظ باعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ المذكر والمؤنث ، وجمع المؤنث[١٠]، كما تفرعت عن هذا اللفظة وظيفة أمير اخور التى وردت هكذا بالأثاث [١١]، ولفظة آخور فارسية معناها المِقْلَف ، وكان هذا الاسم يطلق على القائم على أمر الدواب من خيل وبغال وإبل فى الاصطبلات السلطانية فى الدول التركية .[١٢]

---

(١) أحمد تيمور باشا :
الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية والتعليمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق ، ص ٦٦ ، الطبعة الاولى ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م ، نشر المؤلفات التيمورية ، مطابع دار الكتاب العربى ، القاهرة .

(٢) احمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٢١ – ٢٣ .

(٣) راجع نقش رقم (٢٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٤) " " " (٣١) " " " "

(٥) " " " (٤٣) " " " " "

(٦) " " " (٤٧) " " " " "

(٧) " " " (٣٦) " " " " "

(٨) " " " (٦٠) " " " " "

(٩) حسن الباشا : ن . م . س ، ١١٥/١

(١٠) راجع نقش رقم (٥٩) بالفصل الاول من هذا الباب .

(١١) " " " (٣٠) " " " " "

(١٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ١/١٧٤-١٧٥.

أوحد ملوك الزمان :

نعت به السلطان مراد الثانى ، كما يتضح فى قدر نحاسي محفوظ فى متحف الهرميتاج بلننغراد.(١)

امام :

ورد هذا اللفظ فى كثير من الآثار الاسلامية بدلالات وظيفية مختلفة ، وهو فى جميع الحالات مشتق من (أم) أى تقدم وأصبح قدوة ، وقد كان معتقدا أنه يرد ضمن سلسلة الالقاب قبل الاسم (٢)، فى حين أنه ورد فى الأوانى المعدنية العثمانية بعد الاسم .(٣)

باشا :

كلمة تركية لايزال الأصل الاشتقاقي لها موضع خلاف ، فقيل : من(بعاش آغا) ، أى رئيس الأغوات أو كبير الخصيان ، وقيل :من الكلمة الفارسية (بادشاه) ، ومعناها عماد الملك ، وقيل أيضا : أنها من (باش) بمعنى الرأس أو الرئيس .(٤)

والباشا لقب خاص كان يطلق فى بادىء الأمر على الأمراء ، ثم منحه السلاطين لكبار رجال الدولة أمثال الوزراء والولاة (٥)، كما يطلق على القادة العسكريين الحائزين على رتبة أميرلواء فما فوقها (٦)، ثم تلقب به كبار التجار ومحافظى الأقاليم وملاك الأراضى (٧) ، وقد ورد هذا اللقب فى كثير من أعمال الأوانى المعدنية العثمانية .(٨)

---

(١) راجع نقش رقم (١) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ٩٢/١ – ٩٣ .
(٣) راجع نقش رقم (٢٢) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٤) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٣٦ .
(٥) أحمد عطيه الله : دائرة المعارف الحديثة ، ص ٥٣ ، الطبعة الأولى، يناير ١٩٥١ م ، مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة
(٦) أحمد تيمور باشا : ن . م . س ، ص ٦٧ .
(٧) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٣٦ .
(٨) راجع النقوش رقم (٣٩ ، ٥٥ ، ٥٧ – ٥٩ ، ٧١ ، ٧٥) بالفصل الاول من هذا الباب .

بادشاه :

لقب فارسي مركب من كلمتين (باد) بمعنى تخت أو عرش ، و (شاه) بمعنى صاحب أو سيد ، وبذلك يعنى هذا اللقب صاحب أو سيد العرش (١)،وهو مرادف لكلمة ملك أو سلطان في اللغة العربية ، وكان يطلق على خانات خيوه .(٢) وأول من تلقب بهذا اللقب من السلاطين العثمانيين عثمان آرطغرل مؤسس الدولة العثمانية ، عقب وفاة علاء الدين أخر سلاطين السلاجقه (٣)،وورد اللقب بالاثاث المعدني العثماني فى الأعمال المسجل عليها اسم السلطان بايزيد الثانى (٤)، والسلطان محمود الأول .(٥)

بك :

(بيك) أو (بك) كلمة تركية معناها الكبير ، وأصلها مقصور من بيوك أى كبير ، ومن الملاحظ أن هذا اللقب يستعمل ملحقا بالاسم(٦) ، وقد أطلق فى بداية الأمر على الأمراء ، وأبناء السلاطين ، وأطلق فى العصر العثماني على حكام الولايات ، ثم على العسكريين الحائزين على رتبة قائم مقام ، وأميرالآلاى (٧) وهكذا . وكان وروده بالأثاث المعدني العثماني بالصيغتين المشار اليهما فى بداية الحديث عن هذا اللقب .(٨)

حاج :

يطلق هذا اللقب عرفا على من أدى فريضة الحج الى بيت الله الحرام بمكة المكرمة ، وكان يغلب ذكره فى النقوش الأثرية بصيغة الحاج الى بيت الله ، وفى العصر المملوكي أطلق على مقدمي الدولة ، ومهتارية البيوت

---

(١) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٢٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٠ .
(٣) محمد فريد بك : ن . م . س ، ص ٤١ .
(٤) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٥) راجع نقش رقم (٢٤) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٢٥ .
(٧) أحمد تيمور باشا : ن . م . س ، ص ٦٧ .
(٨) راجع النقوش رقم (٦١ ، ٧٤) بالفصل الأول من هذا الباب .

وأمثالهم وان لم يكن قد حجوا [١] ، أما بالأثاث المعدني فقد ورد بصيغ المذكر مثل (الحاج) [٢] و (حاجى) [٣]، وأيضا بصيغة المؤنث مثل (الحاجه) [٤].

خاتون :

لفظ فارسي يعنى المرأة صاحبة التصرف فى البيت [٥]، وذلك للاشارة الى الجليلات من النساء وخصوصا أميرات الأسر الحاكمة [٦] ، وقد ورد هذا اللفظ بأعمال الأثاث المعدني العثماني التى أوقفها زوجات السلاطين . [٧]

خادم الحرم الشريف النبوى :

أى الذى يقوم بالخدمة الفعلية فى المسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة [٨]، وقد تلقب بذلك عبده عنبر. [٩]

الخاقان المعظم :

لقب مركب من كلمتين (خاقان) وهى لفظة تركية معربة ، كانت تطلق على من تسمو بالاتراك قبل الاسلام ، ودخل العالم الاسلامى فأطلق على رؤساء الترك [١٠]، أما (المعظم) فهى من العظمه ، وقد تلقب بهذا اللقب السلاطين العثمانيون الأوائل ، ومنهم السلطان محمد الثانى المعروف بالفاتح، كما ورد بشمعدان نحاسي لايزال موجودا بالجامع الذى يحمل اسمه . [١١]

خان :

لقب تركي يطلق على شيوخ الأمراء من قبائل الترك منذ فجر الاسلام ،

---

(١) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
(٢) راجع النقوش رقم (٩ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٦٣) بالفصل الاول من هذا الباب
(٣) راجع النقش رقم (٢٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٤) " " (٤٧) " " " " "
(٥) ادى شير : ن . م . س ، ص ٥١ .
(٦) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٦٥ .
(٧) راجع نقش رقم (٤٦) بالفصل الاول من هذا الباب
(٨) حسن الباشا : الفنون ، ٤٤٠/١ .
(٩) راجع نقش رقم (٤٣) بالفصل الاول من هذا الباب
(١٠) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧١ .
(١١) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

ويعنى الرئيس ، ثم أطلق بعد ذلك على الولاه الذين كان يعترفون بتبعية حتى لو كانت اسمية لسيد الاسرة الأعظم الذى تلقب ب (خاقان أوقان)،ودخل العالم الاسلامى مع الترك والتتار علما على السلطنة [1]، وفى العصر العثماني صار هذا اللقب مرادفا لاسم السلطان ، حيث أصبح لقبا رسميا جرى استخدامه فى المكاتبات والنقوش التى تخلد اسم السلطان ، ومن ضمنها الأثاث المعدني .[2]

خانم :

لفظة فارسية بمعنى السيدة [3]، وقد شاع استخدام هذا اللقب فىأعمال الأثاث المعدني العثماني [4]، وذلك خلافا لما ذكره فان برشم من أن هذا اللفظ لم يرد فى النقوش الاسلاميه الا مرة واحده [5].

خديو :

فارسيتها (خديو) ، التى تعنى المالك[6] ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني المنسوبة للأسرة الخديوية فى مصر[7].

خليفه :

خليفة الرجل فى اللغة الذى يجىء بعده ، وقد أستخدم هذا اللفظ بصفة رئيسه لقبا للحاكم الأعلى الذى أسند اليه أمر الاشراف على الأمة الاسلامية بعد النبى صلى الله عليه وسلم [8]، أما بالأثاث المعدني العثماني فقد ورد اللفظ مضافا الى لقب [9]، وربما يعنى نائبه .

---

(١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ .

(٢) راجع النقوش رقم (٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٦٧ – ٧٠ ، ٧٢) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٣) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ .

(٤) راجع النقوش رقم (٣٥ ، ٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٥) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٢٧٤ – ٢٧٥ .

(٦) أدى شير : ن . م . س ، ص ٥٢ .

(٧) راجع النقوش رقم (٥٧ ، ٥٩) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٨) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .

(٩) راجع نقش رقم (٤٢) بالفصل الأول من هذا الباب .

دوكمه حي :

لفظة تركية تعنى فى العربية السباك ، وهو الصانع الذى يذيب المعادن ليشكلها الى أعمال صالحة للاستعمال[1]، وبهذه الدلالة ورد اللفظ فى أعمال الأثاث المعدني العثماني .[2]

السلطان :

وهو فى اللغة مشتق من السلاطة بمعنى القهر ، ولذلك أطلق على الحاكم ، كما ورد اللفظ فى آيات قرآنية عديدة بمعنى الحجة والبرهان ، ومنذ القرن الأول الهجري استخدم للدلالة على سلطة الحكومة ، والوالى أو الحاكم ، ثم صار يطلق على عظماء الدولة ، وفى هذه الحالة كان نعتا فخريا ، ثم أصبح لقبا عاما بعد أن تغلب ملوك الشرق على الخلفاء ، ثم اطلق على المستقلين من الولاة ، وفى العصر السلجوقي استخدم لقبا عاما على السلاجقة ، ويرجح أن هذا اللقب أخذ فى عهدهم يتحدد مدلوله حاكما أعظم .[3]

أما فى العصر العثماني فقد أطلق بصفة رسمية منذ عهد بايزيد الثانى (٨٨٦ – ٩١٨ هـ / ١٤٨١ – ١٤١٢ م) ليدل على رئيس الدولة ، حيث كان الحكام العثمانيون من قبله يتلقبون به بصفة غير رسمية[4]، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ مختلفه منها (السلطان ابن السلطان)[5] و (سلطان)[6] ، كما دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (السلطان الأعظم)[7]

السيد :

فى اللغة المالك ، وقد أطلق لقبا عاما على الأجلاء من الرجال ،

---

(١) حسن الباشا : الفنون ، ٥٨٨/٣ .

(٢) راجع نقش رقم (٢٨) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٣) حسن الباشا : الالقاب ، ص ٣٢٣ – ٣٢٥ .

(٤) أحمد متولي : الفتح العثماني للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ٣٨ .

(٥) راجع النقوش رقم (٣ ، ١٥ ، ٢٧) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٦) راجع النقوش رقم (٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٨ ، ٥٣ ، ٦٥ – ٦٦) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٧) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

واصطلح على اطلاقه على أبناء على بن أبى طالب رضى الله عنه ، وكثيرا ما كان يلحق فى هذه الحالة بلقب الشريف ، كما أطلق اللفظ فيما بعد على بعض الولاة والوزراء ، ومنذ بداية العصر الأيوبي أطلق على أولاد السلطان أو أفراد البيت المالك أو حتى أولاد الأمراء .(١)

وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغ مختلفة منها (السيد) (٢)و (سيدى) (٣) كما ورد مركبا مثل (سيد الأنام)(٤)، والمعنى به هنا سيدنا محمد بن عبدالله عليه الصلاة والسلام .

الشريفة :

مؤنث شريف من الشرف وهو العلو والرفعة ، ثم أطلق على ابناء فاطمة الزهراء بنت النبى صلى الله عليه وسلم ، أما فى العصر المملوكي فالى جانب استخدامه حسب المدلول السابق ـ فقد اصطلح على أن يرد فى سلسلة الألقاب المفتتحة ، ثم صفة تشير الى القداسة أو الملكية ، وجرى العرف على استعماله فى عصرهم لما يضاف الى السلطان من أنواع المكاتبات(٥)وفى العصر العثماني شاع اطلاقه على ابناء فاطمة الزهراء ، وقد ورد بالأثاث المعدني فى هذا العصر متقدما على الاسم .(٦)

شهزاده :

لفظة تركية تقابل فىالعربية أميروبهذه الدلالة ورد اللقب بالأثاث المعدني .(٧)

شيخ :

فى اللغة الطاعن فى السن ، وربما قصد به من يجب توقيره ، وكان

---

(١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٤٥ ـ ٣٤٩ .
(٢) راجع نقش رقم (٤٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) " " " (٤١) " " " " "
(٤) " " " (١٠) " " " " "
(٥) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٥٧ ـ ٣٥٩ .
(٦) راجع نقش رقم (٤٦) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٧) راجع النقوش رقم (٣١ ، ٥٣) بالفصل الاول من هذا الباب .

يطلق عرفا على كبار السن والعلماء ، وبمرور الزمن صار مجال استخدامه واسعا [1]، وقد ورد هذا اللقب بالأواني المعدنية العثمانية على صيغتين ، مفردة [2]، ومركبة مثل شيخ القبيلة العمرية . [3]

صاحب :

بمعنى المعاشر كما فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم ، ثم بدئ فى استخدامه نعتا خاصا فى العصر البويهي ، ثم صار لقبا على من ولي الوزارة [4] أما بالأواني المعدنية العثمانية فقد ورد متقدما على القاب أخرى ، كما ورد بصيغة ضمير الغائب ، فمن حيث وروده ضمن القاب أخرى فقد أستخدم ليدل على علو المكانة ، ونذكر من ذلك (صاحب الشوكة والكرامة والمهابة والقدرة) [5] و (صاحب الشوكة والكرامة) [6] و (صاحب النجابة) [7] و (صاحبة الدولة والعصمة) [8] و (صاحبة العصمة) [9]، كما استخدم اللفظ ليدل على النقاء مثل (صاحب الدين الطاهر) [10] . كما استخدم اللفظ ليدل على الولاية نحو (صاحب ولاية طرابلس الغرب) [11]، واستخدم أيضا ليدل على الاحسان ، ومن أمثلة ذلك (صاحب الخيرات والحسنات) [12]، و (صاحب الخيرات) [13] و (صاحبة الخيرات) [14]. اما من حيث وروده بصيغة الضمير الغائب مثل (صاحبه)

---

(١) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٦٤ .
(٢) راجع نقش رقم (١٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) " " " (١٨) " " " " "
(٤) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٣٦٧ .
(٥) راجع نقش رقم (٢٤) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٦) " " " (٣١) " " " " "
(٧) " " " (٣١) " " " " "
(٨) " " " (٦٥) " " " " "
(٩) " النقوش رقم (٥١ ، ٥٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(١٠) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الاول من هذا الباب .
(١١) " " " (٧٥) " " " " "
(١٢) " " " (٢٨) " " " " "
(١٣) راجع النقوش رقم (٢٢ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب
(١٤) راجع النقوش رقم (٣٥ ، ٤٦ – ٤٧) بالفصل الاول من هذا الباب .

الذى يفيد التملك ، فقد شاع استخدام هذه الصيغة بالأواني المعدنية فى العصر العثمانية .[١]

صدر أعظم :

يتكون هذا اللقب من كلمتين ، صدر بمعنى أول كل شيء ، وأعظم من أفعل التفضيل من العظمه بمعنى الكبرياء ، وهذا اللقب استعمل للكناية المكانية فكان يقصد به صدر المجلس ، وكني به عن الملقب اشارة الى مهابته ومكانته بين قومه [٢]، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأواني المعدنية المنسوبة للصدور العظام ، أمثال محمد رؤوف باشا [٣]

ضراب :

وهو العامل الذى يضرب العُمْلَه ، كما أطلق على من يشكل النحاس الى أوان ، وأدوات بواسطة الضرب أو الطرق [٤]، وبهذه الدلالة ورد اسم الحاج محمود الذى كان متخصصا فى الطرق فى النحاس .[٥]

ظل الله :

يشير الى أن صاحب اللقب يُلْجَأُ اليه من الجور[٦]، وقد أطلق على السلطان بايزيد ضمن قصيده نقشت بثريا نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول [٧].

علمدار :

لفظه مركبة من (علم) العربية بمعنى راية ، و (دار) الفارسية التى تعنى يمسك ، وبذلك يصبح المعنى الكلي لهذا اللفظ ممسك العلم ،

---

(١) راجع النقوش رقم (١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٦) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٢) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ١٦٢ ، ٣٧٧ .

(٣) راجع نقش رقم (٣٩) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٤) حسن الباشا : الفنون ، ٧٢٨/٢ .

(٥) راجع نقش رقم (٩) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٤ .

(٧) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الاول من هذا الباب .

وكانت تطلق على من حمل العلم مع السلطان فى المواكب ، وقد عرفت وظيفة علمدار فى الدول التركية التى تفرعت عن الخلافة العباسية (١)، وبهذا المعنى وردت بالأواني المعدنية فى العصر العثماني .(٢)

الغازى :

فى اللغة العربية بمعنى المحارب أو المقاتل ، أما فى اللغات الاسلامية الأخرى فتعنى المجاهد أو المقاتل فى سبيل الله ، ولذلك عرفت حروب النبى عليه الصلاة والسلام بالمغازي ، ويعد هذا اللقب من أهم الألقاب السنية (٣)، وقد شاع استخدامه فى العصور التى كثر فيها الجهاد فى سبيل الله ، ومن هذه العصور العصر العثماني ، وكان هذا اللقب لايمنح للسلطان الا اذا اشترك فى الغزو بنفسه ، ثم صار يمنح بموجب فتوى شرعيه يصدرها شيخ الاسلام وان لم يكن السلطان قد اشترك بنفسه فى المعركة (٤)، وقد ورد اللقب بالأواني المعدنية العثمانية على صيغتين ، مفردة (٥)، ومركبة مثل الغازي فى سبيل الله .(٦)

الفقير :

وهو من ألقاب التواضع والتذلل لله سبحانه وتعالى التى يكثر ورودها فى شواهد القبور (٧)، وقد ورد فى الأواني المعدنية متقدما على الاسم فى نص يفيد التملك .(٨)

الفقيه :

فى اللغة من فقه أى صار الفقه له سجية ، وقد أطلق فى أول الأمر

---

(١) حسن الباشا : الفنون ، ٧٨٩/٢ – ٧٩٠ .

(٢) راجع نقش رقم (٢٦) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٣) حسن الباشا : الالقاب ، ص ٤١١ .

(٤) Suha Umur : OsmaniPadişah Tugralari, S.84,Istanbul , 1980.

(٥) راجع النقوش رقم (٢٤ ، ٢٧) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٦) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٧) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٤٢٢ .

(٨) راجع نقش رقم (٧٣) بالفصل الاول من هذا الباب .

على قراء القرآن الكريم ، ثم على من تبحر في العلوم الشرعية [١] ، وقد ورد هذا اللقب في اعمال الأثاث المعدني العثماني لقب أسرة ، ومن أمثلة ذلك المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولى [٢].

قادين :

تحريف لكلمة خاتون ، ويمثل هذا اللقب أعلى درجة تنالها الجارية فى القصر ، فاذا مانالتها يخصص لها جناحا فيه ، ومرتبا ، وخدما [٣] ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الاثاث المعدني العثماني التى أهديت أو أوقفت لله تعالى من قبل هؤلاء الجواري [٤].

قاضى القضاة :

وظيفة تعنى رئيس القضاة وكبيرهم [٥]، وقد أنيطت هذه الوظيفة بالشيخ أبو الفرج ، كما ورد بصحن نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.[٦]

قبودان :

لقب فى الحربية العثمانية ،يمنح لمن يصل رتبة (قول آغاسى) ،ومعناه رئيس أو قائد السفينة [٧] وربما يرجع أصل هذه الكلمة الى قبطان العربية أو (Capitano) الايطالية.[٨]

كريم :

هو الخالص من اللوم ، ثم أطلق بدلالات متنوعه ، منها الاشارة الى صلة الأخوة بمعنى (الاخت) اذا كان اسم المذكر مسبوقا باللقب مؤنثا [٩]، كما فى شمعدان نحاسي محفوظ حاليا فى متحف قصر المنيل بالقاهرة ، حيث ورد

---

(١) حسن الباشا : الفنون ، ٨٠٧/٢ – ٨٠٨ .

(٢) راجع نقش رقم (٧) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٣) أحمد السعيد سليمان : ن . م . س ، ص ٨٣ .

(٤) راجع النقوش رقم (١٧ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٠) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٥) حسن الباشا : الفنون ، ٨٦٧/٢ .

(٦) راجع نقش رقم (١٨) بالفصل الاول من هذا الباب .

(٧) شمس الدين سامى : ن . م . س : ص ١٠٥٤ .

(٨) طوبيا العنيسى :تفسير الالفاظ الدخيله فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه ، ص ٥٥ ،طبعة ١٩٦٤ – ١٩٦٥ م ،دار العرب ،القاهرة .

(٩) حسن الباشا : الالقاب ،ص ٤٣٧ – ٤٣٨ .

اللقب فيه جمعا على النحو التالى : (كريمات الأميرة خديجة عباس حليم)[١]

مالك :

خلاف المملوك ، وهو من الألقاب الملكية فى العصر الاسلامي [٢] ، وقد ورد هذا اللقب بأعمال الأثاث المعدني العثماني بصيغة مفردة [٣]، كما ورد بصيغه مركبة ، حيث دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (مالك العالم) الذى أطلق على السلطان محمود الأول [٤]، و (مالك السيف والقلم والعِلْم والعَلَم) وذلك على الشيخ أبو الفرج قاض القضاة [٥].

مصباح الظلام :

ويقصد به رسول الهدى محمد بن عبدالله عليه الصلاة والسلام ، الذى حمل مشعل الاسلام ليبدد به الظلمات التى كانت تقبع فيها البشرية ، وبهذا المعنى ورد اللقب بالأثاث المعدني العثماني .[٦]

مظفر :

من الظفر وهو النصر ، واللقب الى جانب معناه الحربي يحوى مدلولا دينيا ، اذ انه يرمي الى أن الملقب به نظرا لتقواه وصلاحه فانه مؤيد من الله سبحانه وتعالى فى انتصاره على أعدائه [٧]، وقد أطلق هذا اللقب على السلاطين العثمانيين الذين نفذت طغراواتهم ببعض أنواع الأثاث المعدني[٨].

معلم :

ورد هذا اللقب فى كثير من التحف الاسلامية اما اسما لوظيفة ، أو لقبا للصانع الماهر الذى يتمتع بشىء من الاشراف على غيره من الصناع ، أو كان

---

(١) راجع نقش رقم (٥٩) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٢) حسن الباشا : ن . س ، ص ٤٤٤ .
(٣) راجع نقش رقم (٢٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٤) " " " (٢٤) " " " " "
(٥) " " " (١٨) " " " " "
(٦) " " " (١٠) " " " " "
(٧) حسن الباشا : ن . م . س ، ص ٤٧٣ .
(٨) راجع النقوش رقم (٦٧ - ٧٠) بالفصل الاول من هذا الباب .

له فضل تعليم غيره من أبناء حرفته [١]، وبهذه الدلاله ورد اللقب بنقش كتابي باسم المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الاسطنبولي .[٢]

مؤيد بنصر الله :

ورد هذا اللقب بالأواني المعدنية العثمانية مركبا من كلمتين (مؤيد) وهو اسم مفعول من الأيد والمراد أن الله تعالى يؤيده ويقويه [٣] ، أما ب (نصر الله) فهى مضاف الى مؤيد ، وهذا النوع من الألقاب يشير الى قوة عقيدة الملقب به ، وهو السلطان محمد الفاتح .[٤]

نحاس :

هو صانع الأدوات النحاسية [٥]، وقد ورد هذا اللقب بثريا نحاسية محفوظة فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، سجل عليها اسم الصانع المعلم ناصر الدين النحاس [٦] .

والده :

يشير الى الأم [٧] ، وقد ورد بهذا المدلول فى كثير من أعمال الأواني المعدنية فى العصر العثماني التى أوقفت أو أهديت من قبل زوجات السلاطين.[٨]

وزير :

كلمة عربية اختلف فى اشتقاقها ، فقيل : انها مشتقة من الوزر(بفتح الواو والزاى) وهو الملجأ ، وقد سمى بذلك الوزير ، لأن الرعية يلجأون اليه فى حوائجهم ، وقيل : مشتقة من الأوزار بمعنى الأمتعة ، لأنه متقلد بخزائن الملك وأمتعته ، وقيل : من الوزر – بكسر الواو وسكون الزاى – وهو

---

(١) حسن الباشا : الفنون ، ٣/ ١١٠٨-١١١٠.
(٢) راجع النقوش رقم (٧ ، ٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٥٢٢ .
(٤) راجع نقش رقم (٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٥) حسن الباشا : الفنون ، ١٢٧٥/٣
(٦) راجع نقش رقم (٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٧) حسن الباشا : الالقاب ، ٥٣٩ .
(٨) راجع النقوش رقم (٤٩ ، ٥١ ، ٥٢) بالفصل الاول من هذا الباب .

الثقل ، لأنه يتحمل أثقال الملك ، وقيل : من الأزر ، وهو الظهر ، سمي بذلك لأنه يقوى الحاكم الأعلى كما يقوى الظهر البدن [١]، وقد عرفت وظيفة الوزير منذ فجر الاسلام ، ولكن معالمها لم تتحدد الا منذ العصر العباسى ، ويبدو أن هذا المنصب قد تطور عن منصب الكاتب فى العصر الأموي ، وخلال العصر الاسلامي تأرجح هذا المنصب بين القوة والضعف ، وكان يشغله المدنيون والعسكريون ، وفى هذه الحالة كان يأتى معه لقب آخر يحدد الطائفة التى ينتمى اليها صاحب اللقب .[٢] وقد ورد هذا اللفظ بالأواني المعدنية فى العصر العثماني فى الأعمال التى أهداها أو أوقفها الصدور العظام [٣].

وكيل :

هو الذى ينوب عن آخر فى القيام ببعض أعماله ، وقد وردت بعض الوظائف مشتقة من هذا اللفظ [٤]، ومنها بالأواني المعدنية العثمانية (وكيل دار السعادة).[٥]

---

(١) حسن الباشا : الفنون ١٣٢٢/٣ .

(٢) حسن الباشا : دراسات فى الحضارة الاسلامية ، ص ٤٠ - ٤٢ ، طبعة ١٩٧٥م ، دار الاتحاد العربى للطباعة ، نشر دار النهضة العربية ، القاهرة .

(٣) راجع نقش رقم (١٠) بالفصل الأول من هذا الباب .

(٤) حسن الباشا : ن . م . س ، ١٣٤٢/٣ .

(٥) راجع نقش رقم (٣٨) بالفصل الاول من هذا الباب .

الفصل الثالث

التحليل الفني

سأقوم فى هذه الدراسة باجراء تحليل فني شامل للكتابات المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية ، من حيث أنواع الخط ، وأشكال التوقيعات ، وقواعد تنفيذ هذه النقوش ، ثم أعرض للناحية الأدبية فيها ٠

أولا : أنواع الخط :

ورث العثمانيون الخط العربي عن الأمم التى سبقتهم ، وساروا به الى الأمام خطوات واسعة ، بدأت بتقليد ماكان معروفا من أنواعه مرورا بتحسينها وتطويرها ، وانتهت بابتكار أنواع أخرى لم تكن معروفة من قبل ، وذلك بفضل نخبة من أشهر الخطاطين المسلمين الذين عاشوا فى هذا العصر ٠(١)

وعلى الرغم من ذلك فان أغلب النقوش الكتابية المنفذة بالأثاث المعدني العثماني لاترقى لمستوى فني يمكن أن نوليه اهتمامنا فى هذه الدراسة ، من حيث ضبط موازينه بموازين أشهر خطاطي هذا العصر ٠ وربما يعزى هذا الأمر الى صعوبة نقش الحروف بهذا النوع من الاعمال ٠

ويرتبط بذلك أيضا عدم دراية معظم الصناع بفنون الخط العربي ، كما أن أغلب الأعمال ليس مما عمل للسلاطين والأمراء ومن فى طبقتهم ، ومن هذا المنطلق سوف أكتفى ببيان أشكال الحرف فقط فى كل نوع من أنواع الخط التى جرى تنفيذها بالأثاث (موضوع الدراسة) ٠

(١) الثلث :

ويعبر عنه ب (أم الخطوط)(٢)، وهو خط متطور من خط النسخ ، وسمى بذلك لأنه يساوى ثلث حجم خط النسخ الكبير الذى كان يكتب به على(الطومار)(٣)، وقد احتل هذا الخط مكانة مرموقة فى العصر العثماني ، اذ زينت به العمائر،

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق :
الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثماني ،ص ١٧٣ – ١٨٩٠

(٢) محمد طاهر الكردى :
تاريخ الخط العربى وآدابه ، ص ١٠١ ، الطبعة الاولى ،١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩ م ، مكتبة الهلال ، القاهرة ٠

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن ٠ م ٠ س ، ص ١٧٥ ٠

وحليت به المصاحف والمؤلفات ، والأعمال التطبيقيه ، وحظي بتطوير كبير لم يصله أى خط آخر ، من ضبط لموازينه ، وتوليد أنواع أخرى من الخطوط منه .(١)

وأيضا احتل هذا النوع من الخطوط مكانة بارزة فى أعمال الاثاث المعدني العثماني ، حيث استخدم الصناع من أشكاله ، ذى الأرضية النباتية ، والثلث الذى تنتهى حروفه بأشكال نباتية ، والثلث العادي ، كما يتضح من خلال الجداول التالية التى تبين أشكال الحروف ، مفردة ، ومركبة ، سواء أكانت مبتدأة أم وسطية أم منتهية :

---

(١) Muhiddin Serin : Hat Sanatimiz, SS.43,48, Kubbealti-neşriyate, Istanbul, 1982.

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (١)						نقش رقم (٢)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا											
ب ت ث												
ح ج خ				حـ							ـلحـ	
د ذ						ـد						
ر ز								ـز		.		
س ش										سـ	ـسـ	
ص ض											ـصـ	
ط ظ											ـظـ	
ع غ											ـعـغـ	
ف										فـ	ـفـ	
ق										قـ		
ك	ك										ـكـ	
ل					ـلـ							
م				مـ								ـم
ن			ـن						ن			
ه												ـه
و					ـو		و					
لا								لا				
ى									ي			

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣)						نقش رقم (٤)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا					ا	ا				ـا	
ب ت									ـبّ			
ح ج				حـ	ـحـ					حـ	ـحـ	
ذ د	د						د					
ر ز						ر			ز		ر	
س ش				سـ					س			
ص ض										صـ		
ط ظ					ـطـ							
ع غ				عـ					عا			
ف				فـ								
ق ق				قـ					ق			
ك									ك			
ل									ل		ـلـ	
م م م				مـ						مـ		
ن			ن									
ه لا			ه			ـه	لا					
و و						و				و		
لا لا							لا					
ى						ى	ى					

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥) مفرد مبتدى	نقش رقم (٥) مفرد وسط	نقش رقم (٥) مفرد منتهى	نقش رقم (٥) مركب مبتدى	نقش رقم (٥) مركب وسط	نقش رقم (٥) مركب منتهى	نقش رقم (١٠) مفرد مبتدى	نقش رقم (١٠) مفرد وسط	نقش رقم (١٠) مفرد منتهى	نقش رقم (١٠) مركب مبتدى	نقش رقم (١٠) مركب وسط	نقش رقم (١٠) مركب منتهى
ا	ا						ا					
ب ت ث			ب			ـت			ث			
ح ج									ح	حـ		
د ذ		د										د
ر ز									ر			
س ش				سـ	ـسـ							
ص ض									ض			
ط ظ					ط						ظ	
ع غ											ـعـ	ع
ف				ـه								ف
ق ق												
ك						ـك					ك	ك
ل					ـلـ				ل			
م م م					ـمـ ـمـ					مـ		
ن				ن		ن			ن			
ه لا									لا	هـ		ـه
و و							و					ع
لا لا									لا لا			
ى ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (١١) مفرد مبتدى	نقش رقم (١١) مفرد وسط	نقش رقم (١١) مفرد منتهى	نقش رقم (١١) مركب مبتدى	نقش رقم (١١) مركب وسط	نقش رقم (١١) مركب منتهى	نقش رقم (١٢) مفرد مبتدى	نقش رقم (١٢) مفرد وسط	نقش رقم (١٢) مفرد منتهى	نقش رقم (١٢) مركب مبتدى	نقش رقم (١٢) مركب وسط	نقش رقم (١٢) مركب منتهى
ا ب ت ث			مب				ا		ح ب	ابد	ـبـ	ت
ح ج خ										جـ	ـجا	
د ذ												د
ر ز								ر ر			ر ر	ر ر
س ش										سـ		
ص ض												
ط ظ												
ع غ											ـعـ	
ف ق	لا يختلف عن سابقه										ـفـ	
ك											ا	
ل م											لما	
ن هـ لا											هـ	
و							و				و	
لا ى			ى						لا ے			ے ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (١٣)						نقش رقم (١٤)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا											ـا
ب ت ث				بـ								
ح ج خ				حـ	ـحـ					حـ	ـحـ	
د ذ												ـد
ر ز					ـر							
س ش					ـسـ					سـ		
ص ض												
ط ظ												
ع غ												
ف												
ق ق												
ك				ك								
ل					ـلـ للـ						ـلـ	
م م م				مـ	ـطمـ	ـم				مـ	ـمـ	
ن					ـنـ				ن			
هـ لا					ـهـ							
و و	و											
لا لا												
ى ى						ـى						

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (١٥) مفرد مبتدى	نقش رقم (١٥) مفرد وسط	نقش رقم (١٥) مفرد منتهى	نقش رقم (١٥) مركب مبتدى	نقش رقم (١٥) مركب وسط	نقش رقم (١٥) مركب منتهى	نقش رقم (١٦) مفرد مبتدى	نقش رقم (١٦) مفرد وسط	نقش رقم (١٦) مفرد منتهى	نقش رقم (١٦) مركب مبتدى	نقش رقم (١٦) مركب وسط	نقش رقم (١٦) مركب منتهى
ا							ا					
ب ت ث					خ	ت						
ح ج خ				ح						حا		
د ذ							د					
ر ز					ر				ر			
س ش					ر						س	
ص ض					ض				ص			
ط ظ					ط				ط			
ع غ				ع						غ	ع	
ف					ف						ف	
ق ق				ق								
ك												
ل					ل							
م م م					ما							
ن			ن									
هـ لا									لا			ه
و و	و											
لا لا												
ى ى												ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (١٩)						نقش رقم (٢١)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا						ـا						
ب ت ث												
ح ج خ					ح					ح		
د ذ						ـد						
ر ز			ر		ر						ر	
س ش				سـ						س	ش	
ص ض					صـ							
ط ظ					ط					ط		
ع غ				ع	ـعـ					ع		
ف												
ق ق												
ك					ك							
ل					لل ل ل	ل						
م م م				م	م	م				م	م	
ن			ن	ن					ن			
هـ				هـ هـ		ـه ـه						ه
و و			و	و							و	
لا لا												
ى			ے			ے						

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٢٤)						نقش رقم (٢٧)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا			ا		ا		ا					ا
ب ت ث			ب									
ح ج خ				حا	حـ					ح	حـ	
د ذ					ـد		ذ					
ر ز		ر			ر		ز	ر			ر	
س ش					شـ						سـ	
ص ض											ض	
ط ظ											ط	
ع غ			ع		ـعـ						عـ غـ	
ف												
ق ق												
ك									ك			
ل					ل						ل	
م م م			م م	م						م	م	
ن			ن						ن			
هـ لا			لا لا	هـ		[illegible]			لا		هـ	
و و	و				و						و	
لا لا		لا										
ى									ى			ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٢٨)						نقش رقم (٣١)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا		ا					ا					
ب ت ث			ت								ـد	
ج ح خ				حـ	ـخـجـ				ح	خا	ـحـ	
د ذ		ـد			ـد							
ر ز					ـر				ر			
س ش				سـ	ـسـ					سـ		
ص ض												
ط ظ										ط		
ع غ											ـعـ	
ف						ـف				و		
ق												
ك				ك		ـك						
ل												
م					ـمـ					مـ	ـمـ	ـم
ن						ـن			ن			
ه						ـه						ـه ه
و	و	ـو					و					
لا												
ى						ى			ى			

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣٢)						نقش رقم (٣٥)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	اا				ـا	ـا		ا			ـا	
ب ت ث									ت			ب
ح ج خ				حـ	ـحـ					حـ	ـحـ	
د ذ						ـد						
ر ز												
س ش										سـ		
ص ض				صـ						صـ		
ط ظ												
ع غ					ع							
ف												
ق												
ك												
ل											ل	
م					ـمـ							م
ن											ن	
هـ						ـه						ـه
و												
لا												
ى											ير	

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣٧)						نقش رقم (٤١)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا					ا		ا				ا	
ب ت												
ح خ					ح				ح		ح	
د ذ						د						د
ر ز			ر								ر	
س ش					ش					س		
ص ض											ص	
ط ظ											ط	
ع غ				ع						ع		
ف						ف					ف	ف
ق ق				ق	ق					ق	ق	
ك											ك	
ل										ل		
م م م					م				م	م		
ن					ن							
ه لا						ه						
و و							و					
لا لا												
ى ى									ى			ى ى ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاثاث المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٤٣) مفرد مبتدى	نقش رقم (٤٣) مفرد وسط	نقش رقم (٤٣) مفرد منتهى	نقش رقم (٤٣) مركب مبتدى	نقش رقم (٤٣) مركب وسط	نقش رقم (٤٣) مركب منتهى	نقش رقم (٤٥) مفرد مبتدى	نقش رقم (٤٥) مفرد وسط	نقش رقم (٤٥) مفرد منتهى	نقش رقم (٤٥) مركب مبتدى	نقش رقم (٤٥) مركب وسط	نقش رقم (٤٥) مركب منتهى
ا ب ت ث			ا ت									
ح خ ج				حـ							ـحـ	ـم
د ذ	د	د				ـد						
ر ز					ر ر							
س ش			شى	ـ								
ص ض					صـ							
ط ظ												
ع غ										عـ		
ف												
ق ق				قا								
ك												
ل											ا	
م م م										ـ	مـ	
ن						ـن						
هـ												
و و		و				لو						
لا لا												
ى ى			ى									ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥٠)						نقش رقم (٥٥)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا					ا		ا				ا	
ب ت ث										ب		
ح ج					كح						ح	
د ذ			د			لد لد					لد	
ر ز	ز	ر									ر	
س ش				سا							شـ	
ص ض												
ط ظ					طا							
ع غ				ع								
ف											و و	
ق ق					ة							
ك										ا		
ل												
م م م				مرم	ـلـ				مر	لم	لم	
ن				ن		ن						ن
ه لا						ـه					هـ	ة
و و					و						و	
لا لا												
ى ى						ى						ى ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥٦) مفرد مبتدى	نقش رقم (٥٦) مفرد وسط	نقش رقم (٥٦) مفرد منتهى	نقش رقم (٥٦) مركب مبتدى	نقش رقم (٥٦) مركب وسط	نقش رقم (٥٦) مركب منتهى	نقش رقم (٦٢) مفرد مبتدى	نقش رقم (٦٢) مفرد وسط	نقش رقم (٦٢) مفرد منتهى	نقش رقم (٦٢) مركب مبتدى	نقش رقم (٦٢) مركب وسط	نقش رقم (٦٢) مركب منتهى
ا ب ت ث					ـا						ـبـ	
ح ج										حـ		ح
ذ												
ر ز											ـر	
س ش			ش	سـ						سـ		
ض												
ط ظ												
ع غ												ع
ف										فـ	ـفـ	ـف
ق												
ك												
ل												
م				مـ							ـمـ	
ن						ـن						ـن
ه لا					ـهـ							
و					ـو		و					
لا												
ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٦٦)						نقش رقم (٦٧)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا		ا									[illegible]	
ب ت ث												
ح خ ج				حـ	ـحـ						حـ	
د ذ						ـد						ـد
ر ز					ر							
س ش				سـ								
ص ض												
ط ظ					ـطـ						ظـ	
ع غ					ـغـ							
ف											ـفـ	
ق ق												
ك					كـ							
ل												
م م م				مـ	ـمـ					مـ	ـمـ	
ن			ن						ن			
هـ						ـه						
و و												و
لا لا												
ى ى			ى									

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٦٨)						نقش رقم (٦٩)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا												
ب ت ث												
ح ج خ				حـ						حا	ـحـ	
ذ												
ر ز												ـر
س ش				سـ								
ص ض				صـ								
ط ظ											ـطـ	
ع غ												
ف					ـعـ						ـعا	
ق												
ك												
ل												
م				مـ	ـمـ					هو	ـر	
ن												ـر
ه												
و											ـع	
لا												
ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٧٠)						نقش رقم (٧١)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا												
ب ت ث												
ح ج خ												
د ذ												
ر ز												
س ش												
ص ض												
ط ظ												
ع غ												
ف												
ق ق												
ك												
ل												
م م م												
ن												
هـ لا												
و و												
لا لا												
ى ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٧٢) مفرد			نقش رقم (٧٢) مركب			نقش رقم (٧٣) مفرد			نقش رقم (٧٣) مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا		ا					ا					
ب ت ث										ب		
ح ج										حد		
د ذ		د										
ر ز			ر									ر
س ش				ـ								
ص ض										صا		
ط ظ					ط							
ع غ												
ف		ف										
ق		ق										
ك												
ل											ال	
م											ـمـ	
ن			ن									
هـ			لا		ـحـ							
و	و											ى
لا												
ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالازاخي المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٧٤) مفرد مبتدى	نقش رقم (٧٤) مفرد وسط	نقش رقم (٧٤) مفرد منتهى	نقش رقم (٧٤) مركب مبتدى	نقش رقم (٧٤) مركب وسط	نقش رقم (٧٤) مركب منتهى	نقش رقم (٧٥) مفرد مبتدى	نقش رقم (٧٥) مفرد وسط	نقش رقم (٧٥) مفرد منتهى	نقش رقم (٧٥) مركب مبتدى	نقش رقم (٧٥) مركب وسط	نقش رقم (٧٥) مركب منتهى
ا												ا
ب ت ث			ں									ب
ح ج خ				حـ						حـ		
د ذ												د
ر ز							ز					ر
س ش				سـ								س
ص ض										صـ		
ط ظ										طـ		
ع غ											ـغ	
ف												
ق ق												
ك						ـك						
ل					ـلـ	ـل						
م م م				مـ					م	ما		
ن						من						ن
هـ لا						ـهـ						
و و		و										ـه
لا لا								لا				
ى ى						ـے						ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٧٦)						نقش رقم (٧٧)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا					ا							
ب ت ث					بـ ب							
ح ج خ				حـ								
د ذ							د				ـد	
ر ز												
س ش											ـشـ	
ص ض				صـ								
ط ظ					ط							
ع غ												
ف												ـف
ق ق												
ك												
ل												
م م م												
ن			ن									
ه لا				هـ					لا			
و و								ـو				
لا لا												
ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط الثلث

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٧٨)						نقش رقم (٧٩)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا				ا							
ب ت ث			ب								ب	
ح ج خ											ح	
د ذ												د
ر ز									ر			
س ش					ـسـ					سـ		
ص ض												
ط ظ												
ع غ					ـعـ							
ف				فـ								
ق												
ك												
ل												
م												
ن												
هـ						ـه						
و					ـى							
لا												
ى										يا		ى

(٢) **النسخ :**

سمى بالنسخ لأن الكتاب كانوا ينسخون به المصاحف ، ويكتبون به المؤلفات ، وهو مشتق من الجليل ، أو (الطومار) ، أو منهما ، ويعرف أيضا باسم (البديع)[1] ، ومما يلاحظ على تنفيذه بالأثاث المعدني العثماني انه يأتى فى المرتبة الثانية بعد الثلث ، وفيما يأتى بيان بأشكال حروفه كما وردت بالأوانى المعدنية العثمانية :

---

(١) * ناجى زين الدين :
مصور الخط العربى ، ص ٣٦٦ ، الطبعة الثانية ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .
* محمد عباس حموده :
دراسات فى علم الكتابة العربية ، ص ٩٩ ، طبعة دار غريب ، ونشر مكتبة غريب ، القاهرة .

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٦)						نقش رقم (٢)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا ـ ث												
ج												
د												
ز												
س												
ض												
ظ												
غ												
ف												
ق												
ك												
ل												
م												
ن												
هـ												
ه												
و												
لا												
لأ												
ى ـ ئ												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنيه العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٨) مفرد			نقش رقم (٨) مركب			نقش رقم (٩) مفرد			نقش رقم (٩) مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا				ا		ا				ا	
ب . ت . ث									ب			
ج . ح . خ				ح	ـحـ				ج		ـحـ	
د . ذ	د				ـد				د			
ر . ز						ـس					ر	
س . ش			س		ـسـ				ى		ـسـ	
ص . ض					ـصـ						ـصـ	
ط . ظ												
ع . غ					ـعـ					ع	ـعـ	
ف				ف	ـفـ				ف	ف		
ق								و				
ك												
ل											ل	ل
م			م	م	ـلمـ	ـم				م	ـمـ	
ن						ـن						
هـ						ـد						
ه												
و		و			ـف			و				
لا												
ى . ء			ى			ـى						ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتيبا هجائيا	نقش رقم (١٧) مفرد مبتدى	نقش رقم (١٧) مفرد وسط	نقش رقم (١٧) مفرد منتهى	نقش رقم (١٧) مركب مبتدى	نقش رقم (١٧) مركب وسط	نقش رقم (١٧) مركب منتهى	نقش رقم (١٨) مفرد مبتدى	نقش رقم (١٨) مفرد وسط	نقش رقم (١٨) مفرد منتهى	نقش رقم (١٨) مركب مبتدى	نقش رقم (١٨) مركب وسط	نقش رقم (١٨) مركب منتهى
ا					ا	ا						
ب . ت . ث					ـبـ							
ج . ح . خ				حـ					ج	خـ		ح
د . ذ					د							
ر . ز											ـر	
س . ش				شـ	ـش						ـشـ	
ص . ض											صـ ضـ	
ط . ظ				ط	ـط							
ع . غ				عـ							ـعا	
ف												ـف
ق				قـ						ق		
ك												ـك
ل					ـل					ل		
م									م	ما	ـمـ	ـم
ن			ن									
هـ . ه												ـه
و					ـو							ـو
لا . لا												
ء . ى						ى						ي

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالادوات في المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٢٢)						نقش رقم (٢٣)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا												ا
ب ت ث					ـپـ	ـب					ـبـ	
ج ح خ					ححـ					حد		
د ذ					ـد					ـد		
ر ز	ر				ـر	ـس						
س ش				شـ	ـسـ					ـر		
ص ض										صر		
ط ظ												
ع غ												
ف						ـف						
ق					ق							
ك				كـ	ـكـ							
ل				لـ	ـلـ							
م				مـ	ط					مر	ـمـ	
ن						ـن						
هـ					ـهـ							
ه												ـه
و	و											
لا												
ى ء			ي			ـي						

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٢٥) مفرد مبتدى	وسط	منتهى	مركب مبتدى	وسط	منتهى	نقش رقم (٢٩) مفرد مبتدى	وسط	منتهى	مركب مبتدى	وسط	منتهى
ا							أ					
ب . ت . ث					ـا					ب		
ج . ح . خ					ـحـ					حـ	ـحـ	ح
د . ذ						ـد			ـد			
ر . ز												
س ش				سـ							ـسـ	
ص ض										صـ		ـر
ط . ظ										عـ		
ع . غ				عـ								
ف												
ق											ـجـ	
ك												
ل					ـلـ					لـ		ـل
م				مـ	ـمـ						ـمـ	
ن												ن
هـ									ـه		ـعـ	
ة												
و												
لا												
لأ												
ى						ى				ئـ		ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣٦)						نقش رقم (٣٨)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا											ـا	
ب.ت.ث											[illegible]	
ج.ح.خ												
د.ذ									ـد			
ر.ز												
س.ش			ـس								ـسـ	
ص.ض											ـصـ	
ط.ظ												
ع.غ				عـ						عـ		
ف				ز							ـفـ	
ق										و		
ك												
ل					ـلـ							ـل
م										مـ	ـهـ	
ن									ن			
هـ												
ه												
و							و					ـو
لا												
لا					ـلا							
ى ء			ى			ـى						

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣٩)						نقش رقم (٤٠)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا			ت		ا		د	د				
ب.ت.ث					حح	ب				تر / حد	ـبا	
ج.ح.خ				حا								
د.ذ	د				ـد							
ر.ز	ر		ر			ر						ر
س.ش					ش							
ص.ض				صـ						بظ		
ط.ظ					ظا							
ع.غ				عـ		ع						
ف			ف									
ق										قو	ا	
ك											ا	ا
ل												
م				مـ	ـمـ	ـم						
ن										ن		ن
هـ												
ة												
و		و						و				و
لا												
ى									ى	بـ		ي

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٤٢) مفرد مبتدى	وسط	منتهى	مركب مبتدى	وسط	منتهى	نقش رقم (٤٤) مفرد مبتدى	وسط	منتهى	مركب مبتدى	وسط	منتهى
ا ـ ث	ا						ب				ب	ا
ج . ح . خ				حا						حد	ح	
د . ذ . ر . ز		د ر			ذ ر							
س ش					ات	س				ـــ		
ص ض										صا		
ط . ظ											ط	
ع . غ				غ	عا	ع						
ف						ف						
ق												
ك					كا	لع						
ل												
م م			م			م						
ن						ن					ـبـ	
هـ					هـ							
ه						حمد					ـبه	
و	و				و							
لا												
لا			لا									
ى ء			ي									

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٤٦) مفرد مبتدى	نقش رقم (٤٦) مفرد وسط	نقش رقم (٤٦) مفرد منتهى	نقش رقم (٤٦) مركب مبتدى	نقش رقم (٤٦) مركب وسط	نقش رقم (٤٦) مركب منتهى	نقش رقم (٤٧) مفرد مبتدى	نقش رقم (٤٧) مفرد وسط	نقش رقم (٤٧) مفرد منتهى	نقش رقم (٤٧) مركب مبتدى	نقش رقم (٤٧) مركب وسط	نقش رقم (٤٧) مركب منتهى
ا		ا					ا				ا ا	
ب ت ث					بـ	ـت			ـتـب			
ج ح خ				حـ	ـحـ ـحـ				ج	حـ	ـخـ	
د ذ		د			ـد			د				ـد
ر ز		ر ر			ـر ـر						ـر	
س ش				شـ							ـشـ	
ص ض				صـ						صـ		
ط ظ												
ع غ										عـ		
ف						ـف						ـف
ق												
ك					ـكـ	ـك					ـكـ	
ل												
م				مـو						مـ	ـمـ	
ن												ـن
هـ						ـه						ـه
ه												
و	و				ـو		و					
لا												
لا												
ء ى			ى			ى						

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٤٩) مفرد مبتدى	نقش رقم (٤٩) مفرد وسط	نقش رقم (٤٩) مفرد منتهى	نقش رقم (٤٩) مركب مبتدى	نقش رقم (٤٩) مركب وسط	نقش رقم (٤٩) مركب منتهى	نقش رقم (٥١) مفرد مبتدى	نقش رقم (٥١) مفرد وسط	نقش رقم (٥١) مفرد منتهى	نقش رقم (٥١) مركب مبتدى	نقش رقم (٥١) مركب وسط	نقش رقم (٥١) مركب منتهى
ا		ا									ا	
ب.ت.ث												
ج.ح.خ										حـ	سـ	
د.ذ					ـنـ							
ر.ز			ر						ر		ـ	
س.ش					شـ							
ص.ض											ـضـ	
ط.ظ					ط						ط	
ع.غ										عـ		
ف						ـف						
ق				ق								
ك												ـك
ل				ل	ـنـ				ل		لـ	
م					ط						ـمـ	
ن			ن						ن			
هـ												
ه			ه			ـه			ه			
و	و						و					ـو
لا												
لا												
ء												
ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥٢) مفرد مبتدى	وسط	منتهى	نقش رقم (٥٢) مركب مبتدى	وسط	منتهى	نقش رقم (٥٣) مفرد مبتدى	وسط	منتهى	نقش رقم (٥٣) مركب مبتدى	وسط	منتهى
ا ـ ب ت ث		ا									ا	ـت
ج ح خ				جـ						جـ		
د ذ					ـد			د				
ر ز			ر								ر ـر	
س ش					ـسـ ـشـ					سـ شـ		
ص ض					ـصـ						ـضـ	
ط ظ					ـط					ـط		
ع غ				عـ		ـع				ـغـ		
ف						ـف				فـ ـفـ		
ق				قـ								
ك									ك		ك	
ل			ل		ل							
م					ـمـ				م	مـ ـمـ		
ن			ن						ن			
هـ											ـهـ	
ة						ـه						ـه
و	و					ـو					و	
لا												
لأ												
ى									ي			

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالادوات المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥٤) مفرد مبتدى	نقش رقم (٥٤) مفرد وسط	نقش رقم (٥٤) مفرد منتهى	نقش رقم (٥٤) مركب مبتدى	نقش رقم (٥٤) مركب وسط	نقش رقم (٥٤) مركب منتهى	نقش رقم (٦١) مفرد مبتدى	نقش رقم (٦١) مفرد وسط	نقش رقم (٦١) مفرد منتهى	نقش رقم (٦١) مركب مبتدى	نقش رقم (٦١) مركب وسط	نقش رقم (٦١) مركب منتهى
ا							ا				ا	ـس
ث									ت			
ح . خ											حـ	
د												
ذ . ز					ـر				ر			ـر
س ش									ش		ـثـ	
ض										ص		
ط . ظ										ط		
ع . غ				ع	ـلا							
ف				ف								
ق										ق		
ك					ـر					كا		ـك
ل						ـل						
م مـ									م	مـ	ـلـ	ـم
ن									ن			
هـ											[illegible]	
ه												ـه
و								و				
لا												
لا												
ى ء ـى			ى									

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط النسخ

الحروف العربية مرتبه ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٦٥)					
	مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا				ا	
ث						
ج . ح . خ				حـ	ـحـ	
د . ذ					ـد	
ر . ز	ر					ـر
س . ش					ـسـ	
ص . ض					ـضـ	
ط . ظ					ط	
ع . غ						
ف						ـف
ق						
ك						ـك
ل						
م						
ن			ن			
هـ						ـه
ه						
و	و					
لا						
ى ء						ى

(٣) التعليق :

ظهر هذا الخط فى بلاد فارس ، ويتميز بليونته ، واستدارة حروفه ، واستلقائها (١) ، وكثرة اختلاف عرضها من جزء لآخر بالحرف الواحد ، كما أن بعضها لايكتب الا بثلث القطة (٢) ، ويأتى التعليق بعد النسخ من حيث الاستخدام فى الأوانى المعدنية العثمانية ، وخاصة منذ أواخر القرن الثالث عشر الهجري •

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن • م • س ، ص ١٧٦ •

(٢) ناجى زين الدين : ن • م • س ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ •

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٢٠)						نقش رقم (٢٦)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا							ا			ا	
ب ث					ب					ب ح	حر	ت
ج خ				د هـ	كا							
د												
ز		ر						ر				
س ش									س			
ض												
ظ												
غ				ع								
ف					و					و		
ق												
ك ك ك					ك							ك
ل			ل									
م										ه		
ن						س						
ه												
ه									ه		سو	
و		و										
لا												
ء												
ى												ى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاوانى المعدنية العثمانية بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣٠)						نقش رقم (٣٣)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا					ا						ـا	
ب					ـتـ				ت		با	
خ				خا	ـجـ				و			
د					ـد							
ز			ر					ر				
س ش					ـش					سـ		
ض												
ظ												
غ						ـع					ـعـ	
ف												
ق												
ک ك ك									ں			
ل												
م						ـم				مـ		
ن			ن									
هـ												
ه												
و					ـو							
لا												
ء												
ى												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٣٤)						نقش رقم (٤٨)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا											ا	
ب ت ث												
ج ح خ												
د ذ		د			ـد							
ر ز		ر				ـر						
س ش					ـ							
ص ض												
ط ظ												
ع غ				عـ							و	
ف												
ق				و								
ك گ ڭ					ـكـ					كـ		
ل												
م				مـ								
ن												
هـ						ـه						
ه												
و	و											
لا												
ء												
ى ي												ـى

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥٧/أ)						نقش رقم (٥٧/ب)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا				ا		ا	ا				
ب ت ث												
ج ح خ				جـ	ـحـ	ـخ				حـ		
د	د				ـد							
ر ز					ـر							
س ش					ـس				س		ـشـ	
ص ض					صـ							
ط ظ												
ع غ												
ف												
ق						ـق						
ك					كـا						كا	ـك
ل												
م												
ن			ن						ن			
هـ												
ه												ه
و	و					ـو	و					
لا		لا										
ء												
ى						ى						

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنيـة العثمانيـة بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٥٨) مفرد مبتدى	نقش رقم (٥٨) مفرد وسط	نقش رقم (٥٨) مفرد منتهى	نقش رقم (٥٨) مركب مبتدى	نقش رقم (٥٨) مركب وسط	نقش رقم (٥٨) مركب منتهى	نقش رقم (٥٩) مفرد مبتدى	نقش رقم (٥٩) مفرد وسط	نقش رقم (٥٩) مفرد منتهى	نقش رقم (٥٩) مركب مبتدى	نقش رقم (٥٩) مركب وسط	نقش رقم (٥٩) مركب منتهى
ا	ا				ا						ا	
ب ث									ـت			
ج خ				حـ						حـ	حـ	
د					د						د	
ز					ر					شـ		
س ش			س		ش				ـس			
ض											ـضـ	
ظ												
غ				عـ							ـعـ	
ف					ـفـ					فـ		
ق												
ک ك												
ل				لـ								
م			م	مـ						مـ	ـمـ	
ن						ـن			ن			
ه												ـــ
ة												
و					سو							
لا								لا				
ء												
ى ے												

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالاواني المعدنية العثمانية بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٦٠)						نقش رقم (٦٣)					
	مفرد			مركب			مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا				ا		ا					
ٮ ث			ت									ت
ج خ				خحح					ح		حـ	
د		د			ـد						ـد	
ز	ز						ز					ر
س ش					ســ				ش			
ض				صـ								
ظ												
غ										عـ		
ف					ـفـ					فـ		
ق												
ک ك												
ل												ل
م										مـ		م
ن						ن			ن			
هـ										هـ		
ه			ه									ـه
و						ـو	و					
لا												
ء												
ى ے			ے			ے			ى			ى

اشكال الحروف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابية المنفذة بالازاهي المعدنيـــة العثمانــــية بخط التعليق

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٦٤)					
	مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا	ا					
ث						
خ				حـ	ـجـ	
د		د			ـد	
ز			ر			
س ش						
ض						
ظ						
غ					ـعـ	
ف					ـفـ	
ق						
ك ك ك						ـك
ل						
م						
ن						
هـ						
ه						
و	و				ـو	
لا						
ء						
ى ے						ى

(٤) الكوفى :

ندر استخدام الخط الكوفي بالأواني المعدنية العثمانية ، وفضلا عن ذلك فلم ينفذ من أنواعه الا الكوفي المورق[١] ، وهو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة والمستلقية .[٢]

---

(١) انظر الجدول القادم ، ولوحة رقم (٢٨) من هذه الرسالة .

(٢) ابراهيم جمعه :
دراسة فى تطور الكتابة الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الاسلامى ، ص ٤٥ ، طبعة ونشر دار الفكر العربى .

اشكال الحرف مفردا ومركبا كما وردت بالنقوش الكتابيه المنفذة بالاوانى

المعدنية العثمانية بالخط الكوفى

الحروف العربية مرتبة ترتيبا هجائيا	نقش رقم (٢٨)					
	مفرد			مركب		
	مبتدى	وسط	منتهى	مبتدى	وسط	منتهى
ا						
ب						
ج						
د						
ر						
س						
ص						
ط						
ع						
ف						
ك						
ل						
م						
ن						
هـ						
و						
ى						

ثانيا : التوقيعات :

نفذ بالأواني المعدنية العثمانية نوعان من التوقيعات هما ، (طغراء) و (تشكيل طغرائي) ، وقد ورد كل منهما على عدة أشكال ، وفيما يلى عرض مفصل لأشكال كل نوع :

(١) **الطغراء :**

وهى العلامة أو التوقيع الذى يحمل اسم السلطان وألقابه ، يتم تشكيلها على هيئة مخصوصة بأعلى الفرمانات ، والأوامر الصادرة بالقلم الخاص بها ، لتكون علامة واضحة ومميزة تدل على صحة المكتوب ونفوذه (١)، وتتألف الطغراء من الكرسي والمنتصبات ، والزُلَف ، والبيضتين ،والذراعين.

وقد وردت بأعمال الأثاث المعدني الخاصة ببعض السلاطين ، نذكر منهم محمود بن مصطفى الثانى (محمود الأول) ، وسليم بن مصطفى (سليم الثالث)، ومحمود بن عبد الحميد الأول (محمود الثانى) ، وعبد الحميد بن عبد المجيد (عبد الحميد الثانى) .

(أ) **محمود الأول :**

وجدت لهذا السلطان طغراء نفذت بشمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبد العزيز فى المدينة المنورة ، نصها (محمود خان بن مصطفا مظفر دائما)(٢) وقد كتب اسم (محمود) بقاعدة الكرسي ، وتم شغل الفراغ بأعلى قوس حرف (الدال) بالخطوط المتقاطعة ، أما لقب (خان) فنفذ الحرفان الأولان بأسفل الاسم ، بحيث كونت (الألف) المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) ، وبالنسبة لحرف النون فقد كتب شمال الكرسي ، مشكلا بذلك البيضة الخارجية للطغراء .

---

(١) محمد على حامد بيومى :
(الطغراء العثمانية)، ص ١٢ ، رسالة ماجستير قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٥ م .
وعن أصل الطغراء وظهورها وتطورها فى العصر العثماني انظر :
Midhat Sert Oğlu : <u>Osmanli Türklerinde Tuğra (Başlangicindan Osmanli Imparatorluğunun Sonuna Kadar)</u>, SS.3-16 ofset Tesislerinde basilmiştir, Istanbul , 1975.

(٢) راجع نقش رقم (٦٧) بالفصل الأول من هذا الباب .

وكتبت كلمة (بن) فوق الحروف الثانى والثالث والرابع من الاسم (محمود) ، ويعلو هذه الكلمة اسم والده التى كتبت هكذا (مصطفا)، بحيث تشكل (الف) حرف (الطاء) المنتصب الرأسي الأول ، وألف الفاء المنتصب الرأسي الثالث (الأخير) ، وفيما يخص كلمة مظفر فتعلو الاسم ، وقد أدمجت ألف (الضاد) مع ألف لقب (خان) ، أما كلمة (دائما) فقد كتبت بداخل البيضة الداخلية التى تم تشكيلها ، دون أن ترتبط بحرف من حروف النص •

وبالنسبة للزلف فتنحدر كل زلفة منها من أعلى الجانب الأيسر لمنتصبها، لتلامس منتصف الجانب الأيمن للمنتصب المقابل ، ثم تنحدر الى منتصف منتصبها فتخترقه ثم تنحرف الى الشمال قليلا مخترقة الذراعين ، ثم تستقر أسفلهما • أما الذراعان فيعتبران امتدادا للبيضتين ، ويسيران متوازيين حتى ينتهيان فى الجهة اليمنى خارج الكرسي •

(ب) سليم الثالث :

نفذت طغراء هذا السلطان بتعليقة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول ، حيث كتب الاسم (سليم) فى أسفل الكرسي مشكلا بذلك قاعدته ، وقد امتد حرف (اللام) الى أعلى مكونا المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) ، أما لقب (خان) فقد كتب حرف (الخاء) فوق حرف (السين) فى (سليم) ، والألف أدمجت مع حرف (اللام) ، وحرف النون كُتِبَ خارج الكرسي شمالا ، مكونا البيضة الخارجية للطغراء ، وامتدادها يخترق المنتصبات الرأسية متجها الى أقصى اليمين ، ليشكل الذراع العلوية للطغراء •

أما كلمة (بن) فقد كتب حرف (الباء) فوق حرف (الخاء) فى اللقب (خان) ، والنون كتب فوق حرف (الميم) فى (سليم) ، ويعلو كلمة (بن) اسم والد السلطان الذى كتب هكذا (مصطفا) ، يعلوها كلمة (مظفر) ، ومما يلاحظ على تنفيذ هاتين الكلمتين أن مدة الفاء فى(مصطفى) تشكل المنتصب الرأسي الثالث (الأخير) ، وألف (الضاد) شكلت المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) •

أما كلمة (دائما) فقد كتبت داخل البيضة الداخلية، وهكذا تقرأ طغراء هذا السلطان على النحو التالى : (سليم خان بن مصطفا مظفر دائما)٠

(جـ) محمود الثانى :

نفذت طغراء هذا السلطان بتعليقة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي بمدينة استانبول، وقد كتب لقب (خان) أسفل الكرسي مكونا قاعدته ، مع امتداد حرف (الالف) ، ليشكل المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) ، أما النون فقد نفذت خارج الكرسي ، مشكلة البيضة الخارجية ، بحيث تمتد من أعلاها ، مخترقة المنتصبات الرأسية ، لتستقر فى أقصى يمين الطغراء ، مكونة بذلك الذراع العلوية من ذراعي الطغراء ٠

وبالنسبة للاسم (محمود) ، فقد نفذت الأحرف الثلاثة الأولى وجزء من حرف الواو فوق حرف (الخاء) فى اللقب (خان) ، والجزء المتبقى من الواو نفذ على شمال (الألف) من أسفل ، وفوقه توجد الدال ، ثم يعلو الاسم كلمة (بن) ، ثم يعلوها المقطع الأول (عبد) من اسم والده (عبدالحميد) ، وفوقها كتب المقطع الثانى (الحميد) ، حيث استعيض عن وضع (الف) باستخدام زلفة المنتصب الأول لتقوم مقامها ، أما (اللام) فتمتد الى أعلى مكونة بذلك المنتصب الرأسي الأول ، و(الدال) تشكل مدتها العلوية المنتصب الثالث (الأخير) ومدتها السفلية تكون البيضة الداخلية للطغراء ٠

ويعلو المقطع الأخير من اسم والد السلطان كلمة (مظفر) ، حيث أدمجت (الف) (الضاد) فى المنتصب الرأسي الثانى ، أما الزلف فتنحدر بنفس النظام المتبع فى الطغراء السابقة ٠

(د) عبدالحميد الثانى :

وردت طغراء هذا السلطان بعدد كبير من أعمال الأثاث المعدني، نختار منها تلك الممثلة بصينية فضة محفوظة فى متحف طوب قابى سراي ، نصها (عبدالحميد خان بن عبدالمجيد مظفر دائما)[١] ، حيث كتب الاسم

---

(١) راجع نقش رقم (٧٠) بالفصل الاول من هذا الباب ٠

(عبدالحميد) بقاعدة الكرسي ، (عبد) أسفل و (الحميد) فوقها ، أما اللقب (خان) فقد كتب الحرفين الأولين منه تحت اسم السلطان ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام أن الخطاط لم يستخدم (الالف) فى تشكيل أحد منتصبات الطغراء كما كان متبعا من قبل ، بل قام بتقويسها ثم مدها الى أعلى لتلامس الطرف السفلي من حرف النون الذى تشكلت منه البيضة الخارجية للطغراء •

ويعلو اسم السلطان كلمة (بن) ، التى كتب فوقها المقطع الأول من اسم والده (عبدالمجيد) ، يعلوها المقطع الثانى من الاسم ثم مظفر، التى يشكل حرف (الراء) فيها البيضة الداخلية للطغراء ، أما كلمة دائما فقد كتبت داخل هذه البيضة •

وبالنسبة للمنتصبات فالأول يمثل (اللام) فى (عبدالمجيد)،والثانى (الأوسط) يمثل ألف (الضاد) فى كلمة مظفر ، والثالث (الأخير) يمثل مدت حرف (الدال) فى (عبدالمجيد) ، أما الزلف فان زلفة المنتصب الاول تُشكِّل حرف (الالف) فى (عبدالمجيد) ، والثانية تستقر فى الجهة اليمنى على الذراع العلوية بعد اختراقها لمنتصبها ، والثالثة تنحدر من منتصبها فتخترق الذراع العلوية ثم تستقر على الذراع السفلية •

(٢) التشكيل الطغرائي :

جرت العادة فى العصر العثماني أن يقوم الملاك أحيانا بتسجيل اسمائهم مصحوبة بألقابهم ، وبعض العبارات ذات الصفة الدينية بالأعمال الخاصة بهم على شكل طغراء•

وقد أطلق بعض الباحثين على هذا التوقيع اسم (تشكيل طغرائي)، تمييزا له عن الطغراء ، وعلل ذلك باحتوائه على العناصر الشكلية المكونة للطغراء [1]، التى سبق أن أشرت اليها فى معرض حديثى عن الطغراء •

وقد تجمع لدينا عدد وفير من هذا النمط من التوقيعات ، وذلك على

---

(١) محمد على حامد بيومى : ن • م • س ، ص ٣٦٩ •

أشكال مختلفة ، من أقدمها تشكيل طغرائي نفذ بقاعدة شمعدان نحاسي محفوظ فى مكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة ، يرجع تاريخه لسنة ٩٤٧ هـ / ١٥٦٦ م ، نصه (صاحبه سليمان باشا) (١) .

وقد رتبت كلمة (صاحبه) بأسفل الكرسي مشكلة قاعدته ، بحيث امتد حرف (الهاء) الى الشمال ليشكل البيضه الخارجية التى تشبه البالون المنتفخ أو الشكل الكمثري فى وضع أفقي رأسه الى اليمين فيما بين الكرسي والمنتصبات من جانبيهما الأيسر ، ويخترق رأس التماس العلوى للبيضة الخارجيه ـ الذى يمثل امتداد حرف (الهاء) ـ المنتصبات الرأسية ، ثم يستقر بانحناءة الى أسفل فى أقصى اليمين وعلى مقربة من الكرسي مشكلا الذراع العلوية للطغراء ، أما حرف (الألف) فيكون المنتصب الثالث (الأخير) .

ويعلو هذه الكلمة اسم (سليمان) ، بحيث شكل حرفي (اللام) و(الألف) المنتصبين الرأسيين الأولين ، (اللام) للأول ، و (الألف) للثانى(الأوسط) ، أما النون فقد كتبت داخل البيضة الخارجية مشكلة (البيضة الداخلية) ، ورأس تماسها العلوي يخترق المنتصبات وبموازات التماس العلوي ، ثم يستقر كسابقه مشكلا الذراع السفلي الطغراء .

وبالنسبة لكلمة (باشا) فقد كتبت داخل البيضة الداخلية ، ومما يلاحظ على تنفيذها أن تحت حرف (الباء) ثلاث نقاط ومثلها فوق (الشين) ، أما ألفا هذا اللقب فتلامسان التماس العلوي للبيضة نفسها ، ثم تنحدر زلفهما الى أسفل ،لتشكل زلفة (الالف) الثانية مايشبه حرف الهاء المربوطة ، بحيث يمكن قراءة هذا اللقب على النحو التالى (باشه) .

وفيما يتعلق بزلف هذا التشكيل الطغرائي فتنحدر من أعلى الجانب الأيسر لكل منتصب حتى تلامس الجانب الأيمن للمنتصب المقابل ، ثم تنحرف حتى تلامس الجانب الايسر لمنتصبها ، وأخيرا تنحدر الى رأس تماس البيضة الخارجية ، حيث تقع عليه وفق ترتيب منتصباتها .

---

(١) راجع نقش رقم (٧١) بالفصل الأول من هذا الباب .

ويماثل هذا التشكيل الطغرائى تشكيل آخر منفذ بشمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، يعود تاريخه للفترة نفسها ، ونصه (صاحبه سليمان باشا)[١]

وورد التشكيل الطغرائي بشكل مختلف فى مبخرة نحاسية محفوظة بمتحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ، ونصه (وقف شهزادة سلطان محمد خان سنة ١١١٠)[٢] ، حيث كتبت كلمة (وقف) فى الأسفل بحيث شكلت مدت (القاف) البيضة الخارجية ، ومدت الفاء البيضة الداخلية التى كتب بداخلها النص والتاريخ ، أما المنتصبات الثلاثة فهى تخترق الذراعين ، كما أن زلفها ترتد الى اليمين مخترقة منتصبها لتستقر فى النهايه على الذراع العلوية ٠

وورد التشكيل الطغرائي بشكل آخر فى شمعدان نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، ويرجع تاريخه للقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الهجري ، نصه (صاحبه الفقير أحمد بن بالى)[٢].

وقد كتبت كلمة (صاحبه) بنفس النظام الذى أتبع فى مثيلتها بالتشكيل الطغرائي السابق ، يعلوها كلمة (الفقير) ، بحيث شكلت (اللام) المنتصب الأول ، وأستخدمت زلفتها لتقوم مقام الألف أما حرف (الراء)فيمتد ليشكل البيضة الداخلية للطغراء ، ثم ينحنى وينتهى عند نقطة انطلاقه ٠

وقد كتب بداخل هذه البيضة اسم صاحب الشمعدان (أحمد بن بالى) ، ففى الاسم أحمد يلاحظ أن (ألفه) تخترق التماسين العلوي والسفلي للبيضة الداخلية ، فترتكز من أسفلها على التماس السفلي للبيضة الخارجية ، ورأسها على مقربة من التماس العلوي لها ، وكلمة (بن) كتبت فوق أحمد، يليها اسم والده (بالى) اذ يلاحظ أن الياء تنحنى ليخرج تقوسها خارج البيضة ، ثم يرتد الى منتصفها ، بحيث اشترك الجزء الذى دخل الى البيضة مع حرف (الدال) فى (أحمد) ٠

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٠٠) شكل رقم (٢/١١٤) من هذه الرسالة ٠

(٢) راجع نقش رقم (٧٢) بالفصل الأول من هذا الباب ٠

(٣) " " " (٧٣) " " " " "

وبالنسبة لزلف هذا التشكيل الطغرائي فتنحدر كل زلفة من الجانب العلوي الأيسر لمنتصبها على انحناءتين مخترقة الذراع الوحيدة لهذا التشكيل الطغرائي ، ثم تنتهى بعد ذلك •

ونفذ التشكيل الطغرائي بصورة معقدة للغاية فى طاسة نحاسية محفوظة فى المتحف الاتنغرافي فى أنقرة ، يرجع تاريخها لسنة ١١٥٥ هـ ، ونصه (صاحبه خليل بيك ابن ولى سنة ١١٥٥ هـ) [١]•

وقد نفذت كلمة (صاحبه) بنفس النظام الذى اتبع فى التشكيلين السابقين ، مع ملاحظة أن الصانع رسم الحاء هكذا ( ) ، فأصبح أول الحرف على هيئة حرف (ص) ، ثم قام الخطاط بوضع المنتصب الرأسي الأول على حرف (ص) ، فأصبح (طاء) ، كما أن منتصب الصاد فى صاحبه صار أوسطا ، ثم وضع المنتصب الثالث (الأخير) عند نقطة بداية الباء ، وتم وصل هذين المنتصبين من أسفلهما •

أما البيضة الداخلية فقد تشكلت من جراء امتداد حرف (الهاء) فى سنة ، حيث كتب بداخل هذه البيضة الاسم (خليل) ثم (بيك) ، ثم (ابن) وفوقها حرف (و) فى (ولى) ، فبقية اسم والده التى تعلو الحرف المذكور، بحيث تخترق اللام التماسين العلويين للبيضتين ، أما (الباء) فيرتد شمالا ، ثم ينحرف الى اليمين فى استقامة حتى يتصل بحرف (اللام)فى(خليل) أما(سنة)فكتبت أسفل مع امتداد حرف الهاء كما أوضحنا سابقا ، ثم يخترق الزلف الى أقصى اليمين ليشكل ذراعي التشكيل الطغرائي ، ويتخللهما شكلان لحرف (الهاء) ، كما ينتهى الذراعان بشكل نباتي ثلاثي الفصوص •

وبالنسبة للزلف فتختلف عن مثيلاتها فى التشكيلين الطغرائيين السابقين، فى كون كل زلفة تنحدر الى اليمين مخترقة منتصبها ، ثم تنحرف الى الشمال، لتستقر كلها على كلمة (صاحبه) ، فالزلفة الأولى على حرف الصاد ،والثانيه على الحاء والثالثه على بداية الباء •

وورد التشكيل الطغرائي بشكل معقد للغاية فى شمعدان نحاسي محفوظ

---

(١) راجع نقش رقم (٧٤) بالفصل الأول من هذا الباب •

بمكتبة الملك عبدالعزيز فى المدينة المنورة ، ونصه (صاحب الخيرات علي باشا ابن المرحوم محمد باشا ابن المرحوم أحمد باشا قرمانى زاده صاحب ولاية طرابلوس الغرب ١١٧٨)[١].

ويعد هذا التشكيل أكبر تشكيل طغرائي نفذ بالأعمال الفنية العثمانيه ، حيث شكلت كلمتى (صاحب الخيرات) كرسي التشكيل ومداتها شكلت منتصباتها وزلفها ، أما بقية النص فقد نفذ داخل البيضة الداخلية للتشكيل الطغرائي بالنحو الذى سار عليه الصناع فى التشكيلات الطغرائية السابقة ، مع بعض الاختلافات فى المواضع فقط .

وورد التشكيل الطغرائي بصورة مختلفة يبدو فيها ضعف المستوى الفني، نصه (صاحبه هاتوباطون سنة ١١٩٠)[٢]. اذ كتبت كلمة (صاحبه) أسفل القاعدة بحيث يمتد حرف الباء الى الشمال مكونا البيضة الوحيدة للتشكيل ، ثم يخترق المنتصب الرأسي الوحيد ، ويعود مرة أخرى فيتجه الى منتصف المنتصب ، ويخترقه للمرة الثانية ، ثم ينحرف مرة أخرى تجاهه ، ويخترقه للمرة الثالثة ، وينتهى عند رأسه مكونا بذلك فى حركته هذه الزلفة الوحيدة للتشكيل ، ونفذ باقى النص داخل البيضة ، حيث كتب هاتو باطون فى أعلاها وسنة فى أسفلها والتاريخ ١١٩٠ بينهما .

وورد التشكيل الطغرائي بصورة مختلفة من حيث المضمون ، ونصه (خاصه حرمين الشريف دولابنه وقف)[٣]، حيث كتبت كلمة خاصة بأسفل القاعدة ،وفوقها الى اليمين نفذت زهرة السوسن مشكلة ذراع التشكيل ، أما فرعها فيخترق المنتصب الرأسي الوحيد ، ثم يسير من أعلى وينحدر الى أسفل ، حتى يتصل بالجزء العلوى من حرف (الهاء) فى (خاصة) ، مكونا بذلك البيضة الوحيدة بالتشكيل التى نفذ بداخلها ماتبقى من النص ، حيث كتب (حرمين الشريف) فى أعلى البيضة ، ثم (دولابنه) تحت هاتين الكلمتين ، وبأسفل البيضة

---

(١) راجع نقش رقم (٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢) " " " (٧٦) " " " " "
(٣) " " " (٧٧) " " " " "

كتبت كلمة (وقف) ، أما الزلفة الوحيدة فقد نفذت بشكل مختلف ، حيث تعتبر امتدادا لحرف (الألف) الذى يمثل المنتصب الرأسي ، بحيث يقوس المنتصب من أعلاه ، وينحدر الى أسفل .

وأخيرا نفذ بكأس نحاسي مطلي بالفضة محفوظ فى متحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى تشكيلين طغرائيين يرجع تاريخهما لأواخر القرن الثالث عشر الهجري ، أحدهما نصه (سيدي ياجبار) ، بحيث شكلت الأحرف الثلاثة من كلمة (سيدي) قاعدة الكرسي ، أما حرف (الياء)فشكل البيضة الخارجية ، ثم يمتد الى أعلى باتجاه اليمين مشكلا بذلك الذراع العلوية للتشكيل ، أما الذراع السفلية فنجمت من شكل يشبه الفاصلة نفذ بداخل البيضة الخارجية .

أما ياء المنادى فقد كتبت فوق الأحرف الثلاثة من (سيدي) ، حيث استغلت (الألف) فى عمل المنتصب الرأسي الثانى (الأخير) ، كما كتبت الأحرف الثلاثة الأولى من (جبار) فوق حرف (الياء) فى ياء النداء ، وشكلت الألف المنتصب الرأسي الأول ، أما حرف الراء فكتب فوق حرف الباء فى (جبار) ليخترق الألف ويستقر بين المنتصبين ، وفى الوقت نفسه اتصل ببداية البيضة الخارجية . أما الزلف فان زلفة المنتصب الرأسي الأول تنحدر الى أسفل تجاه الزاوية السفلية من المنتصب الثانى ثم ترتد أفقيا الى منتصبها ، لتخترقه ، وتستقر على الذراع العلوية ، أما زلفة المنتصب الثانى فتنحدر باتجاه التماس العلوي للبيضة الخارجية ، ثم تستقر عليه .

أما التشكيل الطغرائي الأخر فتقرأ منه كلمة (العافية) ، وقد كتب حرف (الباء) بأسفل قاعدة الكرسي ، ويعلو هذا الحرف كلمة غير مقروءة ، يعلوها كلمة (العافية) ، وقد تشكل حرف الألف من زلفه المنتصب الرأسي الأول ، وحرف (اللام) من زلفة المنتصب الرأسي الثانى (الأوسط) الذى تكون من مدة (الفاء) ، أما الهاء فتشكل البيضة الخارجية . ولايختلف هذا التشكيل عن سابقه من حيث طريقة تنفيذ البيضتان والذراعين ، ولكن يختلف عنه فى زيادة منتصب ثالث تشكل من الكلمة غير المقروءة .

---

(١) راجع نقش رقم (٧٨) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢) " " " (٧٩) " " " " "

ثالثا : قواعد الكتابة :

تختلف مواضع النقوش الكتابية المنفذة بالأواني المعدنية العثمانية من عمل لآخر ، ويعزى هذا الأمر للتصميم العام وعلاقته بالوظيفة ، فاذا كانت وظيفة العمل المعدني متصلة بالانارة كالثريات فان المضلعة مثلا عادة ماتكون مخرمة ، مع ابقاء جزء أفقي مستطيل الشكل من أعلى وأسفل كل جانب بدون تخريم ، وذلك لاجراء الكتابة عليه .

فاذا أراد الصانع تنفيذ آية كريمة بها ، وخاصة آية النور فانه يقوم بتوزيعها على هذه الأشرطة ، بحيث يبدأ من الشريط العلوى بأحد الجوانب بالبسملة ، ثم يقسم الآية الى كلمات عادة مايكون بكل شريط من الأشرطة العلوية ثلاث كلمات ، فاذا انتهى من هذه الأشرطة قام باكمال ما تبقى من الآية بالأشرطة السفلية ، بحيث يبدأ من الشريط السفلي بالجانب الذى كتب فى شريطه العلوي البسملة ، ثم يسير بنفس النظام المتبع بالأشرطة العلوية ، ونظرا لاتساع طول الشريط السفلي فقد استلزم من الصانع أن ينفذ به أربع كلمات أو أكثر بخلاف العلوية (١). وعلى هذا الأساس يتبع النظام نفسه فى حالة تنفيذ قصيدة شعرية.(٢)

أما بالشمعدانات فيلاحظ أن النص الكتابي ينفذ بمواضع متعددة منها، مثل جوانب القاعدة دائريا (٣)، أو فى موضع منها (٤)، أو ينفذ النص على سطح القاعدة (٥) .

وبالنسبة للأعمال المتعلقة بالتطيب وخاصة المباخر التى عادة مايكون غطاؤها مخرما ، مما استوجب من الصانع أن يبحث عن موضع للكتابة فيه ، ولذلك يلاحظ بأن النصوص الممثلة بها محدودة اذ لاتتجاوز عدة كلمات ، وقد

---

(١) راجع نقش رقم (٤) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢) راجع نقش رقم (٥) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) راجع النقوش رقم (٣ ، ٢٢) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٤) راجع النقوش رقم (١٠ ، ١١ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ - ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٥) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٥) راجع النقوش رقم (٢ ، ١٠ ، ١١) بالفصل الأول من هذا الباب .

كتبت بالجزء السفلي غير المخرم من الغطاء[١] ، أو ببدن المبخرة[٢]، أو بقاعدتها .[٣]

أما اذا كان العمل مخصصا للأكل والشرب فتجرى الكتابة فى نهاية المقبض[٤]، أو بالبدن[٥]، أما الصواني فغالبا ماتنفذ الكتابة بقعورها من الداخل[٦].

وفيما يتعلق بالأسطر فقد وردت دائرية فى بعض الأعمال[٧]، وأفقية فى أغلب الأعمال ، أو رأسية[٨] فى أعمال أخرى ، أما الكلمات فيحكمها مقدار طول السطر ، فقد يكون السطر مكونا من كلمة واحدة[٩]، وقد يكون مكونا من أكثر من ذلك ، كما فى أغلب النقوش .

وفيما يخص الحروف فمن جهة يلاحظ أنها غالبا ماتكون كبيرة الحجم فى المواضع التى تبعد عن النظر ، كالشريات[١٠]، والتعليقات[١١]، وبعض الشمعدانات[١٢] ، ومن جهة أخرى فقد استعمل الصناع نظام الاختزال[١٣]،كما اتبعوا أسلوب تكملة بعض حروف أخر كلمة فى بداية السطر الذى يلى سطرها.[١٤]
أما النقط والاعجام فلم يُلتَزَم به فى أغلب النقوش الكتابية .

---

(١) راجع النقوش رقم (١٧ ، ٣٤) بالفصل الأول من هذا الباب .
(٢) " " " (١٤ ، ٥٧ ، ٧٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) " " " (١٦ ، ٣٥ ، ٥٣) " " " " "
(٤) " " " (١٣ ، ٥٤) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٥) " " " (١ ، ٦ ، ١٣ ، ٢٣ ، ٢٥ – ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ – ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٧٧ – ٧٩) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٦) " " " (١٢ ، ٦٦ ، ٧٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٧) " " " (٢ ، ٨ ، ١٠ – ١٢ ، ١٨)بالفصل الاول من هذا الباب .
(٨) " " " (٧) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٩) " " " (١٣ ،١٥ ،١٩ ،٢٤ ،٣١ ،٣٢ ،٣٦ – ٤٠ ،٤٣ ،٤٧ ،٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ،٥٦ ،٥٧)بالفصل الاول من هذا الباب .
(١٠) " " " (٤ ، ٥ ، ٨) بالفصل الاول من هذا الباب .
(١١) " " " (٦٨ ، ٦٩) بالفصل الاول من هذا الباب .
(١٢) " " " (٢ ، ٣ ، ١٠ ، ١١) بالفصل الاول من هذا الباب .
(١٣) " " " (٦٧ – ٧٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
(١٤) " " " (٦٧ – ٧٩) " " " " "

رابعا : التقويم الأدبى للنصوص :

وردت الكتابات الممثلة بالأواني المعدنية العثمانية وفق أسلوبي النثر والنظم ، فالنثر جاء فى شكل آيات قرآنية كريمة ، أو عبارات تسجيلية من وقف، وتملك، واهداء .

فبالنسبة للآيات القرآنية الكريمة فيلفت النظر فيها أن الصناع فى أغلب الحالات يستخدمون أجزاء من آيات قرانية كريمة فى نص واحد ،لأداء الغرض المتصل بالوظيفة ، وعلى سبيل المثال كتب فى نص من النصوص جزء من آية رقم (٩٦) من سورة الأنعام ، كما قاموا باقتباس كلمات من بعض الآيات لتكملة بعض النصوص .(١)

ويرتبط بذلك انتقاء الآيات المتعلقة بوظيفة كل نوع ، فاذا كان العمل المعدني مخصصا للانارة كالثريات أورد الصانع آية رقم (٣٥) من سورة النور(٢) ، أو أجزاء من هذه الآية وآيات أخرى بالمعنى نفسه كما فى الشمعدانات (٣). أما اذا كان العمل مخصصا للشرب فقد نفذ الصانع آيه رقم (٣٠) من سورة الانبياء .(٤)

وفيما يتعلق بالعبارات التسجيلية ، فالوقف عادة مايبدأ بكلمة وقفه أو وقف ، ثم اسم الشخص الذى أوقف ، والمكان أو الشخص الموقوف له(٥) ، وأحيانا تبدأ صيغة الوقف بـ (صاحب الخيرات)(٦) أو (صاحب الخيرات والحسنات)(٧) ، ثم اسم الشخص وبقية الصيغة السابقة ، وورد الوقف بصيغة

---

(١) راجع النقوش رقم (١٠ ، ١١) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٢) " نقش " (٤) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) " النقوش رقم (١٠ ، ١١) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٤) " نقش " (١٣) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٥) " النقوش رقم (٢ ، ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٦) " " " (٢٢ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧٥)بالفصل الاول من هذا الباب .
(٧) راجع نقش رقم (٢٨) بالفصل الاول من هذا الباب .

مختلفة تمثل حجة وقف ، حيث استهلها النقاش باسم الواقف ، وشروط الوقف واشهاد الله سبحانه وتعالى على ذلك ، والدعاء بتقبله ، ثم الصلاة على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، والتاريخ .(١)

أما صيغة التملك فتبدأ بكلمة (صاحبه) ثم الاسم(٢)، وندر استخدام (مالكه)(٣)، وبالنسبه للاهداء فيبدأ بكلمة (هديه) ، ثم اسم المُهْدِيَ والمُهْدَىٰ اليه(٤)، وفى بعض الأعمال تبدأ صيغة الهدية بكلمة (هديه) ثم اسم الاقليم الذى أهدي منه ، وبعض العبارات الدعائية ، والاحاديث النبوية .(٥)

وفيما يتعلق بالنظم فقد استخدم على نطاق ضيق بأعمال الأثاث المعدنى العثماني ، ولدينا من ذلك عدة نماذج ، أولها قصيدة شعرية باللغة الفارسية فى مدح السلطان بايزيد الثانى ، نفذت بثريا نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول .

ومما يلاحظ على هذه القصيده أن الشاعر استهلها بدوام العز والبقاء للسلطان ، مقرنا ذلك بدوام الأرض والسماء ، ثم أوضح الشاعر أن مؤيدى السلطان لايهزمون ، وعلى العكس أعداؤه .

كما أبان أن حكم السلطان بايزيد قوى ومتين بفضل هداية الله وعنايته ، وأن شمس سماء السلطنة تشع على العالم بالمعرفة والثقافة ، وأعرب عن طهارة نفس السلطان ، وبعد نظره ، وأنه ظل الله فى الارض ،وصاحب دين طاهر ونقى ، ومما يلفت النظر أن الاسلوب الشعري فى هذه القصيدة متأثر الى حد كبير بالأفكار الشيعية .(٦)

والأنموذج الثانى يمثله بيتين من الشعر نفذا بصينية نحاسية محفوظة

---

(١) راجع نقش رقم (٤٢)بالفصل الاول من هذا الباب .
(٢) " النقوش رقم (١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٧٦) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٣) " نقش رقم (٢٠) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٤) " " " (٥٩) " " " " "
(٥) " " " (٦) " " " " "
(٦) " " " (٥) " " " " "

حاليا فى متحف المنيل بالقاهرة ، وفيهما يخاطب الشاعر المعني بذلك ، بأنه حقق المراد بأوفر جود ، فتجلى السرور ، وحلت البهجه ، فاستراحت القلوب واطمأنت ، وانبلج فجر يوم جديد شع بنوره الوجود ، ولذلك آن للنفس أن تطيب وللعين أن تقر .(١)

أما الأنموذج الثالث فهو بيت شعري منفذ بطاسة نحاسية محفوظة في المتحف الاتنغرافي فى انقرة ، أوضح فيه الشاعر أن بوضع ماء الفرات في هذه الطاسة ، ثم شربه منها تجد حياة السلطان ، ويبدو واضحا المبالغة الكبيرة فى هذا البيت . (٢)

---

(١) راجع نقش رقم (١٢) بالفصل الاول من هذا الباب .
(٢) " " " (٢٦) " " " " "

الباب الرابع

الزخرفة

الفصل الأول

الزخارف النباتية

احتلت الأشكال الزخرفية المستوحاة من عالم النبات مكان الصدارة فى الأوانى والأدوات المعدنية وبخاصة فى تركيا التى تزخر دون غيرها من اقاليم الدولة العثمانية بمناظر طبيعية خلابة ، أفاد صناع الأثاث من أشكالها فى تجميل منتجاتهم الفنية برسومها المتنوعة ، مما أضفى على أعمالهم طابعا مميزا وآخاذا ٠

ولم يقتصر الصناع على تنفيذ هذا النوع من الزخرفة على وفق أساليب التنفيذ ، بل بطرق التشكيل أيضا ، وهكذا يمكننا تقسيم الزخارف النباتية التى وردت بأعمال الأثاث المعدني العثماني الى نوعين ، زخارف مفردة ، وأخرى مركبة ، وفيما يلي عرض تحليلي مفصل لما يندرج تحت هذين النوعين من أنواع ٠

أولا : الزخارف المفردة :

وتتمثل فى الأشجار ، والأزهار ، والفواكه ، والأوراق ٠

(١) الأشجار :

نفذ الصناع من أنواعها السرو ، والنخل ، وأشكال أخرى ٠

(أ) السرو :

يطلق الأتراك على هذه الشجرة اسم (SERVÎ) وأصل الكلمة (SELVÎ)[١] ، وقد احتلت مكانة بارزة فى نفوس الأتراك العثمانيين وفنونهم ، وربما يعزى ذلك لأمور منها : رائحتها الزكية ،وطولها الفارع، وشكلها المخروطي الجذاب ، ودوام خضرة أوراقها طوال العام ، فضلا عن خصائص خشبها الطارد للحشرات.

---

(١) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi ,G.4,S.1979
كانت هذه الشجرة مشارا لتحليلات مؤرخى الفن العثماني ،فقد أشاروا الى أن طولها يذكر الأتراك بصعود الروح الى بارئها ،وبالمئذنة التى ينطلق منها صوت الحق موقضا فى النفوس مشاعر الاسلام العظمى ، أما لونها فيحمل معنى دينيا يرمز الى حياة الخلود فى الجنة ٠

* ناصر بن على الحارثى :(أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثمانى ـ دراسة فنية حضارية) ،ص ١٤١ ـ ١٤٤ ،رسالة ماجستير ، قدمت الى قسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى ،فى عام ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ٠

وقد وردت رسوم هذه الشجرة بالأواني المعدنية العثمانية على عدة أشكال تنحصر أساسا فى ثلاثة أنماط : أشجار جانباها مستقيمان ، وأخرى مسننان ، وأشجار دائرية الشكل ، فبالنسبة للنمط الأول فقد ورد بدوره على عدة أشكال نستطيع التمييز بينها من خلال ما أُحْدِثَ داخل الشجرة من زخارف ، ففى بعض الأعمال ورد السرو وبداخله مايعرف عند علماء الفنون بقشور السمك .(١)

وقد تبين لى أن الصناع لم يقتصروا على تنفيذ هذا الشكل بالأثاث المعدني فحسب ، بل بالأسلحة ، ومن أمثلة ذلك خوذة حصان من النحاس الاصفر يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) محفوظة فى المتحف العسكري باستانبول (٢)، كما نفذ هذا الشكل بالأدوات المتصلة بالكتاب ، ومن ذلك صندوق فضة يعود تاريخه للقرن الحادى عشرالهجري(السابع عشر الميلادي) يوجد حاليابمكتبة متحف طوب قابى سراي تحت رقم (أ.هـ ٤٨٩) (٣) ونفذ هذا الشكل بالعمائر ، ومن الامثلة على ذلك بعض المناور الزجاجية بالجامع الجديد فى استانبول ، الذى يرجع تاريخه لعام ١١٠٦هـ/١٦٩٤م.(٤)

ومن أشكال هذا النمط أيضا السرو الذى رسم بداخله مايشبه الظفيرة (٥) وورد أيضا وبداخله شجرة سرو أخرى(٦)، كما ورد السرو مجزعا من الداخل(٧)، وكان هذا الشكل شائعا فى زخارف السجاجيد العثمانية .(٨)

وآخر أشكال هذا النمط شجرة السرو التى نفذ بها زخرفة التوريق الاسلامية المحورة (٩)، وقد امتد تنفيذ هذا الشكل الى الاسلحة أيضا ، ومن

---

(١) انظر لوحة رقم (٥٣) شكل رقم (١/١١٥) من هذا البحث .

(٢) Fulya Bodur : A.E.R. 184.

(٣) Istanbul : op.cit., pl. 274.

(٤) Ibrahim Ateş : Istanbul Yani Cami Ve Hünkar Kasri, S.168, L.42, vakiflar Genel Müdürlüğü Yaynlari, Ankara.

(٥) أنظر لوحة رقم (٣٠) شكل رقم (٢/١١٥) من هذه الرسالة .

(٦) " " " (٣٢٧) " " (٣/١١٥) " " "

(٧) " " " (٢٩) " " (٤/١١٥) " " "

(٨) Ali Alip Arslan Ve Başkalari : Başlangicindan Bugune on Bin Türk Motifi Ansiklopedisi, Gozen, RR.302-309, Adina, Istanbul.

(٩) أنظر لوحة رقم (٣٩٨) شكل رقم (٥/١١٥) من هذه الرسالة

أمثلة ذلك ترسنخاسي يعود تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، محفوظ فى متحف طوب قابى سراي .[١]

أما النمط الثانى من شجر السرو فقد ورد على عدة أشكال، الأول سرو يشبه سنبلة القمح[٢]، والثانى تتباعد إنكسارات جانبيه الأيمن والأيسر[٣]، والثالث منفذ بداخله الزخرفة الخطاوية.[٤] وفيما يتعلق بالنمط الثالث الذى نفذ تشكيلا ، فقد ورد بمبخرة نحاسية محفوظة فى متحف الآثار التركية الاسلامية بمدينة استانبول ، حيث شكل غطاؤها على هيئة مخروطية.[٥]

(ب) النخل :

تعرف هذه الشجرة عند الأتراك باسم (Hürma Ağaci)[٦] ، وقد نفذت بأعمال الأوانى المعدنية العثمانية بشكل أقرب الى شكلها الموجود فى الطبيعة ، وبخاصة فى الدلال ، وذلك ضمن مناظر طبيعية مرسومة بها .

ففى المنظر الأول الذى يمثل نهرا يُرَى النخل على حافة النهر القريبة للمشاهد فى الصورة ، ومن خلف النخل قاربان يجوبان النهر ، وعلى الشاطيء الآخر (الخلفي) للنهر نفذ الصانع بعض المبانى الدينية ، ويُرَى جمال راكب على جمل يهم بدخول المدينة .[٧]

والمنظر الثانى يماثل المنظر السابق ، ولكن الصانع اكتفى بوجود سفينة واحدة بالنهر ، كما أن الجمل الذى كان موجودا فى المنظر السابق لا أثر له ، رغم أن الشكلين يمثلان منظرا طبيعيا واحدا[٨]. وقد عمد الصانع

---

(١) Turgay Tazcan : Silah ler, S.28, Top Kapi Sarayi Müzes : 9, Yapi Kredi Banksi Kültür sanat Hizmet Lerinden, Istanbul, 1983.

(٢) أنظر لوحة رقم (٣٢٧) شكل رقم (٦/١١٥) من هذه الرسالة

(٣) " " " (٣٥٥) " " (٧/١١٥) " "

(٤) " " " (٣٥٤) " " (٨/١١٥) " "

(٥) " " " (٣٢٣) " " (٩/١١٥) " "

(٦) Gelâl Esad Arseven : A.E.G.2, S.761.

(٧) أنظر لوحة رقم (١٢٣) شكل رقم (١/١١٦) من هذه الرسالة

(٨) " " رقم (١٢٢) " " (٢/١١٦) " " .

فى هذين المنظرين الى تكبير حجم شجرتي النخل بكل منهما .

أما المنظر الثالث فهو مختلف عن سابقيه ، حيث يلاحظ أن النخل على الشاطئ الخلفي للنهر ، كما يظهر النخل صغير الحجم (١)، نظرا لمراعاة الفنان لقواعد المنظور ، وأخيرا ورد رسم لشجرتين ، احداهماتتميز بكثرة فروعها (٢) ، والأخرى خالية من الفروع .(٣)

(٢) الأزهار :

من أهمها السوسن ، والقرنفل ، والورد .

(أ) السوسن :

تعرف هذه الزهرة عند الاتراك باسم (لاله Lâle)(٤)، وقد احتلت مكانة بارزة فى أعمال الأواني المعدنية العثمانية، وجاء تنفيذها بطرق التشكيل أكثر من تمثيلها وفق أساليب التنفيذ ، فعيما يتصل بأساليب التنفيذ فقد وردت الزهرة على عدة أشكال ، نذكر منها : رسمها على هيئة شجرة سرو أحدث بجانبيها العلويين بروز ، وقد اختص الأثاث المعدني دون سائر الأعمال الفنية الأخرى بهذا الشكل من أشكال هذه الزهرة.(٥)

ووردت أيضا على هيئة كأسية ، يخرج من داخلها مايشبه الظفيرة التى شكّل رأسها على هيئة نخلة ، ثم أضاف الصانع دائرة ملتصقة بمنتصف جانبي

---

(١) انظر لوحة رقم (١٢٢) شكل رقم (٣/١١٦) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢) " " (١/١١٧) " " "
(٣) " " " (٢) " " (٢/١١٧) " " "
(٤) Gelâl Esad Arseven : A.E.G. 3, S. 1217.
ان الاهتمام الكبير بزراعة هذه الزهرة ،وتنفيذ الفنانين لأشكالها المتنوعة بالأعمال الفنية العثمانية ، كانا مثارا لتحليلات مؤرخي الفن العثماني ، فقد أرجعوا ذلك لعدة اسباب ،من أهمها: أن حروف كلمة (لاله) هى نفس حروف لفظ الجلالة (الله) ،كما أنها اذا قرئت بالعكس تعطينا لفظ (هلال)، وهو الشعار الرسمي للدولة العثمانية.
* ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٤٧ - ١٤٩ .
(٥) أنظر لوحة رقم (٤٠) شكل رقم (١/١١٨) من هذه الرسالة.

الزهرة من الخارج [١]، وأيضا وردت هذه الزهرة فى بعض أعمال الأثاث بالهيئة نفسها ، ولكنها تبدو دقيقة الى حد ما ، كما يخرج منها فرع نباتي واحد فى بعض الأعمال [٢]، أو أكثر من فرع فى أعمال أخرى. [٣]

كما رسمت هذه الزهرة بشكل مختلف ، حيث تبدو عريضة من أعلاها ، وضيقة من أسفلها [٤]، وأخيرا رسمت زهرة السوسن وفق الأسلوب الأوربي الوافد ، وتميز تنفيذها بكثرة الانحناءات من الداخل . [٥]

وبالنسبة لتنفيذ هذه الزهرة تشكيلا ، فمن الملاحظ تشكيل بعض الأعمال وفوهات بعضها الأخر على هيئة زهرة السوسن ، فمن أمثلة الأعمال تعليقة نحاسية فى متحف طوب قابى سراي [٦]، أما الفوهات فتلاحظ بصفة خاصة بالشمعدانات ، وفى هذه الحالة وردت الفوهة مضلعة فى أغلب الأعمال، ومسننة من أعلاها [٧]، كما شكلت فوهات أخرى على هيئة غير مضلعة وبدون تسنين. [٨]

(ب) القرنفل :

ورد القرنفل بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على عدة أشكال، نفذت كلها وفق أساليب التنفيذ المعروفة ، بعكس السوسن . ويعزى هذا الأمر الى استحالة تشكيل بعض أجزاء أنواع من الأثاث على هيئة قرنفل ، نظرا لأنه يتسع عرضا بخلاف السوسن .

ومن أهم اشكال القرنفل ماورد بالأواني على هيئة نصف دائرة تقريبا ، ينطلق من منتصف تماسها المقوس فرعان نباتيان ، ينحنيان كل باتجاه

---

(١) أنظر لوحة رقم (١٠) شكل رقم (٢/١١٨) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٨٥) " " (٣/١١٨) " " "
(٣) " " " (٩) " " (٤/١١٨) " " "
(٤) " " " (٣) " " (٥/١١٨) " " "
(٥) " " " (٣٧٨) " " (٦/١١٨) " " "
(٦) " " " (٤٠٩) " " (٧/١١٨) " " "
(٧) " " " (٢٠٧) " " (٨/١١٨) " " "
(٨) " " " (٢٠٩) " " (٩/١١٨) " " "

الجهة المقابلة له ، ليشكلا فى النهاية مايشبه قرني الماعز.[١] وقد ورد هذا الشكل بالأسلحة ، كما يلاحظ بخوذة حصان من النحاس المطلي بالذهب يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)[٢]، وامتد تنفيذ هذا الشكل الى أعمال أخرى غير معدنية ، كالخزف . ومن الأمثلة على ذلك صحن فى مجموعة برأيفت بكولو ن يعود تاريخه لمنتصف القرن العاشرالهجري[٣].

أما الشكل الثانى فلا يختلف عن سابقه كثيرا ، حيث أضاف الصانع ورقة رمحية مسننة بين القرنين[٤]. والثالث يشبه سابقيه ولكن بدون قرون ، وقد عمد الصانع الى تسنين التماس المقوس للزهرة ، كما قام بتقليمها من الداخل رأسيا ، مع انحناءة تتمشى مع التقوس المذكور،ويشبه هذا الشكل النخلة .[٥]

وقد كان هذا الشكل أكثر أشكال القرنفل انتشارا بالأعمال الفنية غير المعدنية كالخزف . ومن أمثلة ذلك بلاطة من ازنيك يرجع تاريخها للقرن العاشر الهجري [٦] ، وورد أيضا بالمنسوجات ، كما يلاحظ بقطعة قماش محفوظة بمتحف طوب قابى سراي ، تؤرخ فيما بين أواخر القرن العاشر الهجري وأوائل الحادي عشر (أواخر القرن السادس عشر الميلادي وأوائل السابع عشر)[٧].

ووردت زهرة القرنفل على شكل وردة متعددة البتلات ، فمنها مايشبه الورقة المسننة [٨]، ومنها مايأخذ شكلا كمثريا مقلوبا[٩]، ومنهامايأخذ شكلا دائريا مسننا تنطلق من مركزه وريقات نباتية .[١٠]

---

(١) انظر لوحة رقم (٧٦) شكل رقم (١/١١٩) من هذه الرسالة .

(٢) Turgay Tezcan : A.E.S.29.

(٣) Yanni petsopoulos And others : op.cit., p1.100 .

(٤) انظر لوحة رقم (٧٦) شكل رقم (٢/١١٩) من هذه الرسالة

(٥) " " " (٣٧١) " " (٣/١١٩) " " "

(٦) トルコ文明展 : 330

(٧) Istanbul : op.cit., p1.145.

(٨) انظر لوحة رقم (٣٨١) شكل رقم (٤/١١٩) من هذه الرسالة .

(٩) " " " (١٤) " " (٥/١١٩) " " "

(١٠) " " " (٣٩٤) " " (٦/١١٩) " " "

وهذه الأشكال الوردية لزهرة القرنفل شاع استخدامها فى بعض الأعمال الفنية الأخرى غير المعدنية ، ومن أمثلة ذلك جلود الكتب ، كما يرى بجلدة كتاب محفوظة فى مكتبة متحف طوب قابى سراي ، يرجع تاريخها للنصف الثانى من القرن العاشر الهجري [١]، وأيضا السجاجيد ، ومن أمثلة ذلك سجادة صلاة محفوظة حاليا بمتحف مولانا فى قونية [٢]، وأيضا وردت الأشكال الوردية لزهرة القرنفل فى المنسوجات ، كما يلاحظ بقفطان من الديباج الملون خاص بالسلطان بايزيد الثانى [٣]، ونفدت فى البلاطات الخزفية ، كما هومشاهد فى بلاطات منطقة المحراب بجامع صوقللي بمدينة استانبول ، الذى يرجع تاريخه لسنة ٩٨٠ هـ / ١٧٥٢ م [٤] ، ومثلت الأشكال الوردية لزهرة القرنفل فى العاج ، كما يلاحظ بظهر مرآة يد محفوظة فى متحف طوب قابى سراي مؤرخة بعام ٩٥٠ هـ / ١٥٤٤ م [٥].

ويتضح مما سبق أن الأشكال الوردية لزهرة القرنفل كانت أكثر استخداما من غيرها رغم مايكتنف تنفيذها من صعوبات .

(ج) الورد :

يطلق الأتراك على الورد اسم (Gül)[٦]، ويعد من أكثر الأزهار استخداما فى أعمال الأواني المعدنية العثمانية، ومن الملاحظ أن الورد المحور عن الطبيعة كان أكثر انتشارا من الورد المحاكي للطبيعة .

كما لم يكتف الصناع بتمثيل رسومه وفق أساليب التنفيذ المعروفة فحسب ، بل شكلت أجزاء بعض أنواع الأثاث على هيئة وردة ، وبخاصة مقابض أغطية الأباريق والصحون [٧]. وزيادة على هذا فقد نفذ الصناع الورود المتعددة

(١) Istanbul : op.cit., p1.202.
(٢) Michael Levey; op.cit., fig.27,p.54.

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، شكل ٣٠ .
(٤) Metin Sozen : op.cit., p1.57.
(٥) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، شكل ٥٤ .
(٦) Gelal Esad Arseven : A. E. G.4, S.1979.
(٧) أنظر لوحة رقم (٣٨٦) شكل رقم (١/١٢٠) من هذه الرسالة .

البتلات [١]، والورود المتراكبة بعضها فوق بعض [٢]، وأيضا الورود التى بداخل بعضها [٣]. كما نفذوا الورود ذات الألوان المختلفة.[٤]

(٣) الفواكه :

وردت فى أعمال الأواني المعدنية العثمانية أنواع متعددة من الفواكه من أهمها : عناقيد العنب ، والكرز ، والرمان ، وكيزان الصنوبر، والثوم، وفيما يلى عرض تحليلي لكل نوع من هذه الأنواع .

(أ) العنب :

من المعروف أن هذه الزخرفة شاع استخدامها فى فنون ماقبل الاسلام ، وخاصة فى الفنون المسيحية والقبطية ، حيث كان العنب من المميزات الرئيسة فى فنونهما [٥]، ولما كان المسلمون ورثة لهذين الفنين فمن الطبيعي أن يتأثروا بذلك منذ فترة مبكرة ، حيث نلاحظ هذه الزخرفة ممثلة بالأشرطة البرونزية التى فوق العوارض الخشبية للمثمن الأوسط بقبة الصخرة (٧٢هـ/٦٩١ - ٦٩٢ م)[٦]، ويعد هذا الأنموذج من أقدم النماذج لتنفيذ عناقيد العنب بالأعمال المعدنية فى العصر الاسلامي .

أما فى العصر العثماني فقد ندر تمثيل عناقيد العنب بأعمال الأثاث المعدني ، اذ لم ترد الا بابريق وطسته صنعا من النحاس ، وهما محفوظان بمتحف قصر المنيل فى القاهرة [٧]، وهذا لايعنى انها لم تمثل بأعمال أخرى غير معدنية ، فقد شاع استخدامها بصفة رئيسة بشواهد القبور الحجرية

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٤٦) شكل رقم (٢/١٢٠)من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٦٩) " " (٣/١٢٠)" " "
(٣) " " " (٣٧٨) " " (٤/١٢٠)" " "
(٤) " " " (١٣٤) " " (٥/١٢٠)" " "
(٥) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية - المسيحية - الساسانية ، ص ١١٠ ، ١١٤ ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف القاهرة .
(٦) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٢ - ٤٤٣ .
(٧) أنظر لوحة رقم (٣٨٦) شكل رقم (١/١٢١)من هذه الرسالة .

والرخامية [١]، واكثر الصناع من تنفيذها بالصحون الخزفية ، ومن أمثلة ذلك صحن من النوع المنسوب الى دمشق يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري ، (السادس عشر الميلادي) ، وهو محفوظ حاليا بمتحف كلية الآداب بجامعة القاهرة [٢]. كما وردت عناقيد العنب داخل سلة ضمن تشكيلات زخرفية مرسومة بالألوان فى جدران إحدى غرف الطعام بقصر طوب قابى .[٣]

(ب) الرمان :

عنصر زخرفي ساساني نفذه المسلمون بأعمالهم الفنية منذ فجر الاسلام [٤] أما فى العصر العثماني فلم يرد الا فى بعض أعمال أثاث معدني [٥]، وزخرفت به بعض الأعمال الخزفية ، ومن أمثلة ذلك صحنان ، أحدهما بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن ، يعود تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشرالميلادي) ، والآخر من القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) [٦]. كما ورد الرمان فى الأعمال الخشبية . ومن أمثلة ذلك سقف خشبي لدكة المبلغ بمسجد محمد أبوالدهب (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م) بالقاهرة .[٧]

(ج) كيزان الصنوبر :

وردت هذه الزخرفة فى أعمال الأراضي المعدنية العثمانية مشكلة [٨]، وهى عبارة عن اشكال دائرية ، أو كمثرية ، أو موزية ، نفذ بداخلها مايشبه

---

(١) Celal Esad Arseven : op.cit. , p.71.

(٢) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٢٤٤ .

(٣) Ilhan Akşit :op.cit., p1.6.

(٤) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٣٧ .

(٥) أنظر لوحة رقم (٨٢) شكل رقم (٢/١٢١) من هذه الرسالة

(٦) Arthur Lane: Later Islamic Pottery (Persia, Syria-Egypt, Turkey), p1s.33-b,49-A,Faber And Faber,London.

(٧) شاديه الدسوقى كشك: أشغال الخشب فى العمائر الدينية العثمانية بمدينة القاهرة - دراسة أثرية فنية -) ، لوحة ١٠٦، رسالة ماجستير غير منشورة لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى سنة ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .

(٨) أنظر لوحة رقم (٧٠) شكل رقم (٣/١٢١) من هذه الرسالة .

قشور السمك ، وقد احتلت هذه الزخرفة مكانة بارزة فى الأعمال الفنية فى فجر الاسلام .[(١)]

أما فى العصر العثماني فقد كانت كيزان الصنوبر من العناصر الزخرفية التى شاع استخدامها بالأعمال الخشبية فى الحجاز.[(٢)]

(د) الثوم :

ندر تمثيله فى أعمال الأثاث المعدني العثماني ، وماانفذ منه ورد مشكلا ، حيث شكلت بعض أنواع الأثاث على هيئة حبة ثوم ، كالقماقم[(٣)]، ومن المعروف أن تمثيل هذا النوع من الزخرفة بالأعمال الفنية الاسلامية كان غير مألوف .

(هـ) الكرز :

نفذ الكرز بقلة من أعمال الأواني المعدنية العثمانية،وخاصة بالقماقم[(٤)].

(٤) الأوراق :

احتلت أشكال الأوراق النباتية ـ التى لاحصر لها ـ مكانة بارزة فى أعمال الأواني المعدنية ابان العصر العثماني[(٥)]، حيث نفذ الصناع المراوح النخيلية ، وأنصافها ، وأرباعها ، والسعفة النخيلية ، وأوراق العنب ، والرمان ، والسوسن ، والقرنفل ، والورد ، وقد غلب تنفيذ الورقة الرمحية المسننة محززة ومشرشرة ، وهى عنصر زخرفي شاع استخدامه فى الأعمال الفنية العثمانية[(٦)]، وقد دخل معظم هذه الأوراق فى تكوين الزخارف المركبة .

---

(١) م . س . ديماند : ن . م . س ، ص ١٣٧ .

(٢) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(٣) انظر لوحة رقم (٣٦٤) شكل رقم (١٢١/٤) من هذه الرسالة .

(٤) انظر اللوحات رقم (٣٥٨، ٣٥٩) ، شكل رقم (١٢١/٥ ،٦) من هذه الرسالة .

(٥) انظر شكل رقم (١٢٢) من هذه الرسالة.

(٦) Gelal Esad A.seven : op.cit., p.52.

ثانيا : الزخارف المركبة :

تندرج تحت هذا النوع من الزخارف أربعة أنماط زخرفية ، أدت دورا هاما فى المراحل الاخيرة من تاريخ الزخرفة الاسلامية ، وتتمثل هذه الأنماط فى الزخرفه الخطاوية ، وزخرفة التوريق الاسلاميه المحورة من النوع المتطور ، والزخرفة العثمانية ، أما النمط الرابع فهو الزخارف المرسومة وفق الاسلوب الأوربى الوافد بنوعيه الباروك ، والروكوكو ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نمط من هذه الأنماط :

(١) الزخرفة الخطاوية :

يرجع الفضل فى ظهور هذه الزخرفة الى الاتراك السلاجقة فى إقليم الخطا بتركستان الشرقية ، وكانت أنذاك بسيطة فى شكلها ، ومتأثرة الى حد ما بالاسلوبين الايراني والصيني[١]، ثم طورها الاتراك العثمانيون ، فأصبحت تتألف بصفة رئيسة من زهرتي القرنفل والسوسن ، والأوراق ، وبخاصة الرمحية المسننة .

وقد احتلت هذه الزخرفة مكانة مرموقة فى الأثاث المعدني العثماني ، حيث جاءت على عدة أشكال ، من أهمها : تنفيذ الخطاوية مكونة من زهرة القرنفل والورد والوريقات الرمحية المسننة ، والثلاثية الفصوص ،والفروع الطويلة النحيفة .

ومما يلفت النظر فى هذا الشكل رسم زهرة القرنفل على هيئة نصف دائرة تقريبا ، ينطلق من تماسها المقوس قرنان ، أحدهما الى اليمين والآخر الى الشمال ، وفى موضع آخر أضيف بين القرنين ورقة رمحية مسننة تتجه الى أعلى [٢].

---

(١) Azade Akar Ve Cahide Keskiner : Türk Süsleme sanat larinda, S.18, Guzel Sanatlar Matbaasi A.S,Istanbul, 1978

(٢) انظر لوحة رقم (٧٦) شكل رقم (١/١٢٣) من هذه الرسالة .

والشكل الثانى مؤلف من ورقتين رمحيتين مسننتين ، ترتكزان على فرع نباتي كبير ، وفصلتا بوردة سداسية البتلات ، ترتكز على ثلاثة فروع نباتية كبيرة ، وتلامس بعض بتلاتها جانبي الورقتين الرمحيتين اللتين تكتنفانها [١].

والشكل الثالث عبارة عن وريدات وفروع تدور حول نفسها ، وأوراق متعددة الفصوص[٢]. والشكل الرابع عبارة عن ورقة رمحية مسننة ، وعدة أشكال لزهرة القرنفل تتصل ببعضها عن طريق فروع نباتية قصيرة ونحيفة [٣].والخامس ورقة رمحية مسننة تتبادل مع شكل من أشكال زهرة القرنفل بشكل متموج[٤].

والسادس يتكون من ورقة رمحية ظاهرة التسنين ، تتناوب مع شكل من أشكال زهرة القرنفل ، ويحف بها من الجانبين ورقة نباتية ذات فصين[٥]. والسابع يتألف من شكل سروي مع زهرة قرنفل وأوراق رمحية مسننة.[٦]

والشكل الثامن من أشكال الزخرفة الخطاوية الممثلة بالأثاث المعدني العثماني عبارة عن شجرة تنطلق منها فروع تتخللها وريدات وأوراق مسننة،[٧] أما التاسع فورقة كأسية ، وأوراق متعددة الفصوص ، ووريدات متعددة البتلات، وفروع نباتية متعرجة [٨].

(٢) زخرفة التوريق الاسلامية المحورة :

أعنى بذلك مايعرف عند الباحثين باسم (الأرابسك) ، وهى لفظة افرنجية أطلقها الأوربيون فى أول الأمر على التراكيب الزخرفية النباتية المحورة ، المكونة من المراوح النخيلية ، وأنصافها ،وأرباعها ، والفروع

---

(١) انظر لوحة رقم (٨٩) شكل رقم (٢/١٢٣) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٧٦) " " (٣/١٢٣) " " "
(٣) " " " (٣٩٤) " " (٤/١٢٣) " " "
(٤) " " " (٣٢٢) " " (٥/١٢٣) " " "
(٥) " " " (٣٨١) " " (٦/١٢٣) " " "
(٦) " " " (٣٦٨) " " (٧/١٢٣) " " "
(٧) " " " (٣٢٦) " " (٨/١٢٣) " " "
(٨) " " " (٣٥٦) " " (٩/١٢٣) " " "

النباتية المتعرجة ،والمتداخلة التى ظهرت لأول مرة فى طراز سامرا.[(١)]

ثم قام السلاجقة الأتراك بتطوير هذه الزخرفة ، حيث تفننوا فى رسم عناصرها ، وأضافوا اليها عناصر زخرفية جديدة ، مستوحاة من عالم الحيوان، كالطيور ، والأسماك ، والأرانب [(٢)]، ولذلك أسموها (رومي Rūmî)، نسبة الى بلاد الروم (آسيا الصغرى) ،المعروفة حاليا باسم (الأناضول)، التى سكنها أجدادهم منذ القرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي).[(٣)]

ومما سبق يتضح أن هذه الزخرفة تحمل مسميين ، جانب الصواب كلاهما ، فالارابسك منسوبة الى العرب وحدهم ، وفى هذا تجن على الشعوب الاسلامية الأخرى التى شاركت مع العرب فى ابتكارها أثناء بنائهم لمدينة سامرا التى ظهرت فيها هذه الزخرفة ،وقد أشارت الى ذلك المصادر التاريخية المبكرة.[(٤)]

أما المصطلح الثانى فهو أعظم خطرا من سابقه ،وذلك لأنه ينكر دور الشعوب الاسلامية كلها ، والأنكى من ذلك أنهم اكسبوا هذه الزخرفة مصطلحا أجنبيا منسوبا للروم ، مع العلم أن الاتراك ليسوا روما ، وهم بذلك لم يرجعوا الفضل الى اخوانهم المسلمين ، كما لم ينصفوا أجدادهم الذين طوروها .

---

(١) Fard Shafi,i : Simple Calyx Ornament in Islamic Art (A study in Arabesque) , p.18, University Press, Cairo, 1956.

وقد توسع فى مدلول لفظة (أرابسك) لتشمل الزخارف المحاكية للطبيعة أيضا ، كما شمل هذا اللفظ الزخارف الهندسية .[(أ)]

(أ) عن أستاذي الاستاذ الدكتور محمد رياض العتر .

(٢) Azad Akar Ve Cahide Keskiner : A.E.S. 19 .

(٣) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi, G.4, S.1715.

تامارا تالبوت رايس : السلاجقة تاريخهم وحضارتهم ،ص ١٧ ، ترجمة لطفى الخوري وابراهيم الداقوقي ، مراجعة عبدالحميد علوجي ، طبعة ١٩٦٨ م ، مطبعة الارشاد ، بغداد .

(٤) أبو الحسن على بن الحسين المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر، المجلد الثانى ،الجزء الثالث ،ص ٤٦٧ ،الطبعة الثالثة ،١٩٧٨م ،دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت .

وفى ضوء ماتقدم فانى أرى أن تسمى هذه الزخرفة غير المطورة باسم (زخرفة التوريق الاسلامية المحورة) أما التى طورها الأتراك فيمكن تسميتها (زخرفة التوريق الاسلامية المحورة المطورة) ، وذلك للابتعاد عن استخدام مصطلحات غير اسلامية ، وللتمييز بين هذين الأسلوبين فى تنفيذ هذه الزخرفة ٠

وحينما ورث العثمانيون السلاجقة غدت هذه الزخرفة من الأساليب الزخرفية التى شاع استخدامها فى الأعمال الفنية المتنوعة (١)، ومن ضمنها الأثاث المعدني ، الذى وردت به على عدة أشكال نستطيع التمييز بين كل منها عن طريق العناصر المكونة لكل شكل ، وكيفية تنفيذها ، فالشكل الأول يتكون من نصف مروحة نخيلية أحد نصفيها أقصر من الآخر ، والفروع التى تصل فيما بينها نحيفة ، ومتعرجة ، وموزعة بالتناسق ٠(٢)

والثانى تكثر فيه نصف المروحة النخيلية ذات نصفين أحدهما ، معكوف والثانى رمحسي (٣)، والثالث يلاحظ فيه أنه يشبه الشكل الأول ، ولكن الصانع استخدم مروحة نخيلية كاملة ونصفها ، وعمل على تكبير حجم الفروع ٠(٤)

والرابع تتجلى فيه المهارة ، حيث نفذ الصانع زخرفة التوريق من مروحة نخيلية ونصفها وربعها ، مع ابرازها ، وتصغير حجم الفروع الموصلة بينها٠(٥) والخامس يتكون من نصف مروحة نخيلية وربعها ، مع تسنين أحد جوانبهما ، كما قلل من استخدام الفروع القصيرة٠(٦)

والسادس يلاحظ فيه أن هذه الزخرفة نفذت بصورة تنم عن المهارة بصلة ، حيث تبدو الفروع متباعدة عن بعضها ، كما تبدو الوريقات أكثر

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن ٠ م ٠ س ،ص ٧٥ ٠
(٢) أنظر لوحة رقم (٧٥) شكل رقم (١/١٢٤) من هذه الرسالة٠
(٣) " " " (٨>) " " (٢/١٢٤) " " "
(٤) " " " (٢٠١) " " (٣/١٢٤) " " "
(٥) " " " (>) " " (٤/١٢٤) " " "
(٦) " " " (٣٩٥) " " (٥/١٢٤) " " "

دقة واتقانا [١]. أما الشكل السابع فهو أكثر أشكال هذا النوع من الزخرفة تمثيلا فى الأثاث المعدني ، اذ نفذ الصانع مروحة نخيلية ونصفها وربعها ، مع تقليم سطح الوريقات عرضيا ، مما زاد من جمالها. [٢]

ولم يكن هذا الشكل ابتكارا عثمانيا ، وان بدت فيه المهارة ، فقد عرف قبل ذلك وخاصة منذ أوائل القرن الخامس الهجري (الحادى عشرالميلادي) ، كما يلاحظ فى بعض حشوات منبر المسجد الجامع فى الجزائر الذى يرجع تاريخه لسنة (٤٠٩ هـ / ١٠١٨ م) [٣]، وأيضا فى كرسي مصحف (رحل) يعود تاريخه للقرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، محفوظ حاليا بمتحف قونيه. [٤]

كما كان هذا الشكل منتشرا فى الأعمال الفنية العثمانية ، وخاصة الجصية ، ومن أمثلة ذلك الافريز الذى يعلو بوابة الدخول الرئيسة بجامع حاجي بيلر فى كرمان ، والذى يعود تاريخه لسنة (٧٦٠ هـ / ١٣٥٨ م) [٥] . وأيضا نفذ هذا الشكل فى الأعمال الخزفية ، كما يلاحظ فى بعض البلاطات الخزفية التى تحلي أعلى منطقة المحراب بجامع المرادية فى أدرنة، الذى يرجع تاريخه لسنة (٨٤٠ هـ / ١٤٣٦ م) [٦].

(٣) الزخرفه العثمانية :

لم يكتف العثمانيون بما أحدثوه من تطوير للزخرفة الخطاوية ، وزخرفة التوريق الاسلامية المحورة ، بل عمدوا الى ابتكار نمط زخرفي

---

(١) انظر لوحة رقم (١٥) شكل رقم (١٢٤/٦) من هذه الرسالة.
(٢) " " " (٣٢١) " " (١٢٤/٧) " " "
(٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤١٣ .
(٤) Istanbul : op. cit., p1.177.
(٥) Oktay Aslanapa : Yüzyillar Boyunca Türk Sanati (14-Yüzyil), S.123, Devlet Kitaplar, Istanbul, 1977.
(٦) Metin Sözen : op.cit., p1.24.

متميز ، يتألف من عناصر خطاوية ممزوجة بعناصر من زخرفة التوريق الاسلامية المحورة المتطورة . ومما يؤسف له أنه لم يجرؤ أحد من مؤرخي الفن العثماني على تسمية هذا النمط من الزخارف المركبة ، وهذا مادعاني الى وضع مصطلح خاص به .

وقد انتشر هذا النمط الزخرفي فى الأعمال الفنية العثمانية ، فى تكوينات زخرفية تثير الاعجاب ، وربما كان أول ظهور له فى العصر العثماني فى بعض البلاطات الخزفية بالجامع الأخضر فى مدينة بورسه الذى بنى فيمابين (٨١٧ – ٨٢٨ هـ / ١٤١٤ – ١٤٢٤ م)(١)، أما بالأثاث المعدني العثماني فقد ورد بقلة من أنواعه ، وخاصة ببعض الأكواز (٢) والطاسات (٣) والبراريد (٤).

(٤) الأسلوب الأوربي :

منذ أواخر العصر العثماني بدأ الفن الاسلامي يخرج تدريجيا عن الأصالة المعهودة فيه ، حيث تأثر الصناع بالأسلوب الأوربي فى الزخرفة بنوعيه (الباروك)و(الروكوكو) ، وأدى هذا الاتجاه الى اضفاء صبغة غريبة على الأعمال الفنية الاسلامية التى تم انتاجها خلال تلك الحقبة .

ويحسن بى فى هذا المقام أن أوضح الفرق بين هذين الاسلوبين فى الزخرفة ، مع الاشارة الى الظروف التى مهدت لنشأة كل منهما ، فالباروك (Baroque) لفظة أصلها أسباني من الكلمة (Barruco)(٥)، التى تعنى اللؤلؤة المشوهة غير المنتظمة فى استدارتها ، ثم تغير مدلول هذه الكلمة ، فأصبحت تطلق منذ القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٧٧ – ٧٨ .

(٢) أنظر لوحة رقم (٧٧) شكل رقم (١/١٢٥) من هذه الرسالة .

(٣) " " " (٣٩٦) " " (٢/١٢٥) " " "

(٤) " " " (١٢٦) " " (٣/١٢٥) " " "

(٥) نعمت اسماعيل علام : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك، ص ١٤٧ ، الطبعة الثانية ١٩٨٢ م ، دار المعارف القاهرة .

الميلادي) على ذلك الطراز الفني الجديد الذى ظهر فى أوربا[١]، نتيجة لمجموعة عوامل من أهمها : ظهور حركة الاصلاح البروتستنتي ، وزيادة نفوذ العائلات الحاكمة ، والثورة العلمية التى ظهرت فى أوربا أنذاك .[٢]

ويتميز الباروك بأن عناصره تبدو مشوهة اذا ماقيست بالعناصر الزخرفية التى كانت ذائعة فى أوربا فى ذلك الوقت ، اذ يلاحظ عزوف الفنانين عن استعمال الخطوط المستقيمة ، واقبالهم على الخطوط المتعرجة ، والسطوح المائلة ، والأقواس المختلفة[٣] ، والأعتماد الكلي على المبالغة ، والتكلف ، وابراز الانفعالات .[٤]

وقد ظهر هذا الأسلوب الزخرفي فى ايطاليا فى القرن العاشر الهجري ، وانتقل منها الى بقية أرجاء أوربا ، وتأثرت به روسيا[٥]، وآسيا الصغرى، ثم انتقل الى بقية الولايات التى كانت خاضعة للدولة العثمانية .[٦]

أما الروكوكو (Rococo) فمشتق من كلمة (Rocaille) التى تعنى الصدفة غير المنتظمة الشكل ، ذات الخطوط المنحنية[٧]، ويختلف عن الباروك بالرقة والرشاقة[٨]، وقد بدأت بوادر هذا الأسلوب فى الظهور فى القرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وبخاصة فى أواخر حكم الملك لويس الرابع عشر ، ثم مالبث أن انتشر بعد وفاته فى عام ١١٢٧ - ١١٢٨ هـ / ١٧١٥ م ، حيث هجر قصر فرساي ، وفضل النبلاء الاقامة فى باريس ، بدلا من العودة الى قصورهم فى الريف ، فشيدوا منازل جديدة لهم ، واهتموا بزخرفتها من الداخل . وقد استمر هذا الأسلوب مزدهرا فى ألمانيا،وفرنسا

---

(١) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٥ .

(٢) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٤٧ .

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٥ .

(٤) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٥٦ .

(٥) Germain Bazin : Baroque And Rococo, p.10, Thames And Hudson, London, 1976.

(٦) Gelâl Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi, G.1,SS155-176.

(٧) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٩٩ .

(٨) محمد عبدالعزيز مرزوق : ن . م . س ، ص ٥٨ .

بصفة خاصة ، ثم اختفى من فرنسا بعد قيام الثورة الفرنسية فى عام ١٢٠٤هـ/ ١٧٨٩ م.(١)

وفيما يتعلق بمدى تأثر الأثاث المعدنية العثمانية بهذين الاسلوبين ، فقد تبين لى أن الباروك تمثل فى المناظر الطبيعية (٢) والأشكال النباتية المتعرجة (٣)، أما الروكوكو فيعد الأسلوب الأوربى الأكثر تنفيذا بالأثاث المعدني العثماني ، وخاصه فى تشكيل الورود على هيئة العقد الذى يوضع حول أعناق النساء(٤) ، رسما وتجسيما ، كما هو الحال بعمائر القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) وأوائل الرابع عشر .

---

(١) نعمت اسماعيل علام : ن . م . س ، ص ١٩٩ .
(٢) أنظر لوحة رقم (١١٦) شكل رقم (١/١٢٦) من هذه الرسالة .
(٣) " " " (٣٣٨) " " (٢/١٢٦) " " "
(٤) " " " (٢٩٧) " " (١٢٧) " " "

الفصل الثانى

الزخارف الهندسية

لم يكن للزخارف الهندسية شأن يذكر فى فنون ماقبل الاسلام ، أما فى العصر الاسلامي فقد استخدمت على نطاق واسع (١)، ولم يقتصر الصناع المسلمون على اقتباس ماكان معروفا من قبل فحسب ، بل طوروها على أسس علمية مدروسة ، وابتكروا أنواعا لاحصر لها ، وبلغوا بها مرتبة عالية لاتدانى .(٢)

وقد احتل هذا النوع من الزخرفة مكانة مرموقة فى العصر العثماني (٣)، وعلى الرغم من ذلك فلم يكن للأثاث المعدني نصيب وافر كبقية الأعمال الفنية الأخرى ، وربما يرجع هذا الأمر الى رغبة الفنان فى عدم اضفاء مسحة هندسية بحتة بالاثاث المعدني ، لأنه مصمم أصلا ليأخذ شكلا هندسيا خالصا ، ولذلك عمد الصانع فى مرحلة مابعد التشكيل الى إبراز نواحى الجمال والابداع الفني باستخدامه لعناصر زخرفية مستوحاة من عالمي النبات والحيوان،وتمكن باقتدار من تجنب التشويه الذى كان سينجم عن الاقتصار على الأشكال الهندسية فقط .

ومما يدعم هذا الاتجاه أن الزخارف الهندسية الممثلة بالأثاث المعدنية لم تكن وحدة مستقلة بذاتها الا فيما ندر ، لأنها نفذت أساسا لتقوم بدور جمالي ووظيفي ، فمن حيث دورها الجمالي فقد استخدمت لفصل المناطق عن بعضها ، أو لتحديدها ، وإما لفصل الزخارف عن بعضها ، أما بالنسبة للدور الوظيفي فيتمثل فى تنفيذ أشكال هندسية تدل على شعارات الدولة ،أو علامة اجازة العمل المعدني وصلاحيته للاستعمال ، أو الدمغة الرسمية التى يتحدد بداخلها نوع المعدن وعياره .

وعلى الرغم من قلة الزخارف الهندسية المنفذة بالأثاث المعدني العثماني ، فان مانفذ منها يتميز بالتنوع فى عناصره وأحجامه وأشكاله ، ومن هذا المنطلق يمكننا حصر الأشكال الهندسية التى جرى تنفيذها بالأثاث المعدني العثماني فى نوعين رئيسين هما : الأشكال الهندسية البسيطة ،والأشكال الهندسية المركبة .

---

(١) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ٢٤٨ .

(٢) حسن الباشا : مدخل الى الآثار الاسلامية ،ص ٢٤٢،طبعة دار الاتحاد العربى للطباعة ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة .

(٣) Gelâl Esad Arseven : Türk sanati, S.203.

ويندرج تحت النوعين مجموعة من الأشكال ، منها ماله مسمى فى الفن الاسلامي ، وبعضها ورد مسماه فى الوثائق الاسلامية ، وأغلبها اتخذ مسمى معينا عند أهل الصنعة المحدثين ، وقلة من هذه الأشكال قمت بتسميتها ، بناء على حيثيات موضحة فى مواضعها من البحث ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع على حده .

أولا : الاشكال الهندسية البسيطة :

نفذ الصناع من أشكالها الخطوط بصفة رئيسة ، سواء كانت مستقيمة أو منكسرة أو منحنية أومتقطعة ، كما استعملوا الأشكال ذات الصفة المساحية ، كالمستطيلات ، والمربعات ، والمعينات ، والأشكال السداسية ، والثمانية ، والمثلثات ، والدوائر ، والنجوم ، والتروس ، واللوزات ،والكندات،والسيوف، والأبواق ، والسهام ، والطبول ، ومواسير المدافع ، كما نفذوا أشكالا تشبه بعض الحروف فى الخطالاتينى مثل (Z) و (Y) . وقد تكونت من معظمهذه الأشكال البسيطة وحدات هندسية مركبة ، وفيما يلى عرض تحليليلاهمالأشكال الهندسية البسيطة .

(١) النجوم :

احتلت النجوم مكانة بارزة فى أعمال الأواني المعدنية العثمانية ،وقد بالغ الصناع فى تعقيدها ، اذ نفذوا ثلاث نجوم بعضها داخل بعض ،وبالاضافة الى ذلك فلم يقتصروا على تنفيذها وفق أساليب التنفيذ ، بل بالتشكيلأيضا ، ووصل بهم الأمر الى تشكيل بعض أنواع الأثاث على هيئة نجمة ، كما نوعوا فى عدد زواياها ، حيث استخدموا النجمة ذات الخمس[١] والست[٢]والثمان[٣] والاثني عشر[٤] زاوية ، وأكثر من ذلك[٥]، وكان استخدامهم لهذا النوع من الزخرفة امتدادا لاستخدامها بالأعمال الفنية المتنوعة خلال القرون الاسلامية

---

(١) انظر اللوحات رقم (٣٠٦ ، ٣٣٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " (٣٠٨) " " "
(٣) " " " (٢٧١ ، ٢٧٤) . " "
(٤) " " " (٤٠٣) " " "
(٥) " " " (٣٧ ، ٢٧٤) . " "

منذ فجر الاسلام .

(٢) الترس :

ورد بالأواني المعدنية العثمانية على هيئة نجمة تتوسط الطبق النجمي ، وتدور حولها اللوزات والكندات .(١)

(٣) اللوزة :

عبارة عن شكل ذو أربعة أضلاع ترتب حول الترس بشكل اشعاعي ، بحيث تقع أطرافها على محيط دائرة حقيقية .(٢)

(٤) الكندة :

وتسمى (المنزة)(٣)، وقد وردت بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على شكلين ، أحدهما مؤلف من ستة أضلاع كل اثنين منها متساويان ، حيث يلاحظ أن الجانبان يلتقيان فى زاوية حادة ، تقع عادة جهة اللوزات والترس (٤)، وقد ظهرت البدايات الأولى لهذا الشكل بأعمال الاثاث المعدني منذ القرن السادس الهجري (الثانى عشر الميلادي)(٥)،والشكل الآخر مكون من ضلعين جانبيين طوليين ، وضلع خلفي على هيئة نصف دائرة(٦)، ويعد هذا الشكل من الأشكال النادرة للكندات .

ثانيا : الاشكال الهندسية المركبة :

وتنقسم بدورها الى نوعين ، شعارات ، ووحدات زخرفية .

(١) الشعارات :

وتتمثل بصفة رئيسة فى التاج ، والعلم ، والهلال ، وعدة شارات خاصة بفرق متنوعة من فرق الجيش العثماني :

(أ) التاج :

يتكون التاج عادة من شكل يشبه القبعة يمثل بمنتصف سطحه العلوي

---

(١) انظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (١/١٢٨) من هذه الرسالة .

(٢) سعيد محمد مصلحى : ن . م . س ،ص ٢٨٨ ،وأنظر لوحة رقم (٤٠٣) شكل رقم (١٢٨ /٢)منهذه الرسالة .

(٣) " " " : ن . م . س ، ص ٢٢٨ .

(٤) انظر لوحة رقم (٤٠٣) شكلرقم (١٢٨ /٣) من هذ ه الرسالة .

(٥) Géza Fehér Vari : op.cit., pl.18.b,no.59.

(٦) انظر لوحة رقم (٢٧٥).

هلال بداخله نجمة خماسية ، وقد وردت رسوم التاج بكثير من أعمال الأواني المعدنية التى يرجع تاريخها لأواخر العصر العثماني ، وبخاصة فى مصر ابان حكم أسرة محمد على .

وعلى الرغم من أنه يخيل للناظر ـ لأول وهلة ـ فى هذه الوحدة الهندسية بأنها تأخذ نمطا موحدا يمكن التعرف عليه بسهولة من حيث كونه تاجا ، فان الأمر يختلف كثيرا فى حالة الامعان فيها بشدة ، حيث يبدو للمشاهد التباين الشديد فى التفاصيل الدقيقة للتاج من عمل لأخر ، مما يدل على خصوبة خيال الفنان فى العصر العثماني .

ومما يثير الانتباه أن هذه الوحدة الهندسية وردت بالأواني المعدنية فى مصر بالأعمال الفضية ، أما فى تركيا فقد نفذت بالأعمال الذهبية والنحاسية كما يلاحظ أن الأساليب الصناعية التى استخدمت فى تنفيذها بمصر تختلف عن الأساليب التى نفذت بها مثيلاتها فى تركيا ،حيث استخدم الحفرالبارز،والمينا، والتفريغ (التخريم) ، والسبك بمصر ، على حين أستعمل أسلوبا الميناوالحز فى تركيا . كما يلاحظ أن هذه الوحدة الهندسية وردت بالتباسي والأباريق فى تركيا ، أما بمصر فقد نفذت فى كثير من أنواع الأثاث المعدني .

ومن الملاحظ أيضا الدقة والمهارة فى تنفيذ التاج بمصر،على النقيض من تنفيذه فى تركيا ، حيث بدا فى أعمالها منفذا بشكل غير متقن ، مما يفصح عن براعة الصناع المصريين فى مجال تنفيذه ، ويعزى ذلك الى اتخاذه شعارا رسميا لأسرة محمد على باشا ، حيث تسابق الصناع على تمثيله فى صورة تعكس مكانته وأهميته عند هذه الأسرة .

وقد انصب اهتمام هؤلاء الصناع على اخراجه بشكل لايفقده طابعه الرسمى، ولذلك تركز اهتمامهم على التفاصيل الدقيقة للعناصر المكونة له ، بقصد اثرائه ، فتارة تجدهم يجرون تعديلات على وضع الهلال ، اما أفقيا أو رأسيا، أو تصغير حجمه أو تكبيره ، وتبعا لذلك فقد تأثرت النجمة، وتارة نلاحظ أنهم أضفوا على شكل القبعة طبعا مميزا كتضييق فتحتها ، أو تنفيذها بشكل متدرج ، أو رسمها محورة بصورة لاتفقدها شكلها الحقيقي المعروف ، وغير ذلك مما سيرد تفصيله عند استعراضنا لأشكال التاج بالأثاث المعدني .

ففى مصر ورد التاج على أشكال متعددة ، منها مايأخذ شكل الزهـــرة المتفتحة ، حيث يلاحظ ضيق قطر الفتحة السفلية بدرجة كبيرة ، أما البتلات فيفصلها عن بعضها فراغ مخرم ، وقد زخرفت البتلات وأسفل القبعة بسلسلة من الكرات التى تنطلق من شكل يشبه المروحة النخيلية ، وقد اصطلح على تسمية هذه السلسلة باسم حبات اللؤلؤ أو الزخرفة الخرزية ، ويعلو شكـل القبعة فى النصف هلال فتحته الى أعلى ، ومثلت بداخله نجمة خماسية . ومن الملاحظ أن هذا التاج نفذ تشكيلا ، وذلك لاستخدامه لغرض وظيفي يتمثل فـى استعماله مقبضا لغطاء مبخرة محفوظة بمتحف قصر المنيل بالقاهرة ، يعـود تاريخها لسنة ١٣٠٩ هـ / ١٨٩١ م .(١)

وبالمبخرة نفسها ورد التاج بشكل آخر نفذ ببدنها رسما ، وقد اعتمد الصانع فى تنفيذ التاج على الخطوط التى أبرزها بسلسلة من الكرات المشار اليها أعلاه ، وهذه الكرات تنطلق من شكل يشبه المروحة النخيلية التى تستند على التعرجات الخارجية للخط المتعرج المنفذ بأعلى الحزام السفلي للقبعة .(٢)

وورد التاج بشكل مختلف نفذ بصفة خاصة بالشمعدانات والدلال ، ومما يلاحظ على تنفيذه بهذه الأعمال أن اهتمام الصانع انصب على الفتحة السفلية لشكل القبعة ، كما زين حزامها من أعلاه وأسفله بسلسلة من الكرات يفصلها عن بعضها مربعات ومعينات بالتناوب ، ويعلو هذا الحزام خط متعرج مؤلفا مـن خمس تعرجات علوية فى شكل منكسر ، زواياه الى الخارج ، وينطلق من كـل زاوية شريط لولبي (موزي) الشكل ، يضيق عند نهايته العلوية ، فالشريطان الجانبيان ينتهيان فى منتصف الشريطين اللذين يليانهما ، وهذان الشريطان ينتهيان بدورهما بالشريط الأوسط الذى يضيق من أسفله ثم يتسع من أعلاه الذى يرتكز عليه هلال ونجمة ، وقد ورد هذا الشكل بالدلال(٣) ، وببعض الشمعدانات المؤرخة بعام ١٣٠٧ هـ /١٨٨٩ م ، المحفوظة فى المتحف نفسه .(٤)

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٥٣) شكل رقم (١/١٢٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٥٣) " " (٢/١٢٩) " " "
(٣) انظر اللوحات رقم (١٢٢ ، ١٢٣) شكل رقم (٣/١٢٩) .
(٤) " لوحة " (٢٤٦) شكل رقم (٤/١٢٩) من هذه الرسالة . "

وورد التاج بشكل مختلف أيضا ، حيث يلاحظ ببعض الأعمال وجود خطوط رأسية تنطلق من أعلى حزام التاج ، ينتهى كل منها بهلال ، وينطلق من الهلالين الجانبيين شكل يشبه الذراع اللولبية ، بحيث تتجمع هذه الأذرع فى منطقة مركزية علوية ، ونفذ بينها هلال تعلوه نجمة لم ترسم بداخله كما جرت عليه العادة ، أما الخط الأوسط فلا ينطلق من هلاله ذراع كما هو الحال فى بقية الاذرع ، وانما رسم بأعلى هذا الهلال شكل دائري ، وقد شاع استخدام هذا النمط من التيجان فى كثير من أنواع الأثاث المعدني العثماني كالصحون[(١)]، والسكريات [(٢)]، والممالح [(٣)]، والملاعق [(٤)]، والشوك [(٥)]، والسكاكين[(٦)]، والملاقيط المحفوظة بمتحف المنيل أيضا .[(٧)]

وورد التاج بشكل آخر ، حيث نفذ شكل القبعة على هيئة فراشة يعلوها هلال بدون نجمة[(٨)]، كما ورد بشكل مختلف ، حيث شكلت نهاية مقبض بعض الملاعق بالمتحف المذكور على هيئة تاج أسفله على شكل كأسي يعلوه الشكل الذى يشبه القبعة ، ولكن جاء رسمها على شكل شبه بيضاوي ، وتنطلق من أسفلها الى أعلاها وريقات مسننة ، أما بأعلى الشكل فقد نفذ هلال بدون نجمة .[(٩)]

أما فى تركيا فقد نفذ التاج على شكلين ، أحدهما أقرب الى الدقة ، كما يتضح بابريق من الذهب عليه طغراء تحمل اسم السلطان عبدالحميد الثانى الذى حكم من (١٢٩٣ - ١٣٢٧ هـ / ١٨٧٦ - ١٩٠٩ م) محفوظ بمتحف طوب قابى سراي ، حيث يلاحظ أن شكل القبعة قد نفذ على طبقتين ، أكبرهما السفلي ، وبمنتصف سطح الطبقة العلوية رسم هلال مفتوح الجانب من الجهة اليمنى ، وبداخله نجمة خماسية[(١٠)]، وهذا الرسم أقرب الى الاسلوب المصري ، ممايحمل على الظن بأن منفذه صانع مصري .

---

(١) انظر لوحة رقم (٤١) شكل رقم (٥/١٢٩) من هذه الرسالة
(٢) " " " (٦٢) " " (٥/١٢٩) " " "
(٣) " " " (٧٤) " " (٥/١٢٩) " " "
(٤) " " " (١٦١) " " (٥/١٢٩) " " "
(٥) " " " (١٨٠) " " (٥/١٢٩) " " "
(٦) " " " (١٧٣) " " (٥/١٢٩) " " "
(٧) " " " (١٩٢) " " (٥/١٢٩) " " "
(٨) " " " (٢٧) " " (٦/١٢٩) " " "
(٩) " " " (١٥٢) " " (٧/١٢٩) " " "
(١٠) " " " (٣٩١) " " (٨/١٢٩) " " "

أما الشكل الثانى فيلاحظ بصينية نحاسية محفوظة بالمتحف نفسه عليها طغراء السلطان عبد الحميد الثانى ، ومن الملاحظ على تنفيذ التاج بهذه الصينية أن غطاؤه ينفتح من الأسفل بصورة لافتة للنظر ، ومخلة بالشكل ،تمتد من الحافة العلوية للفتحة خطوط منكسرة تتألف من سبعة انكسارات خارجية ، يعلو كل منها هلال ، أما القبعة نفسها فتتخذ شكلا أقرب الى المستطيل الأفقي الوضع ، وبأعلاها هلال ، وقد زخرفت المناطق الداخلية للتاج بالزخرفة الخطاوية . ومما تجدر الاشارة اليه تجاهل الصانع للنجمة ، حيث لم يمثلها بداخل الأهلة الكثيرة التى تزين التاج [١] ، كما هو مألوف فى كثير من أعمال الأثاث المعدني العثماني .

(ب) العلم :

ويعرف أيضا باسم البيرق والراية ، ويسمى حامله بيرقدار أو سنجقدار أو (علمدار) [٢] ، ومن المعروف أن العلم يتكون من قائم يركب بالجزء العلوي منه قطعة قماش مستطيلة الشكل ، توضع فى وضع أفقي به ، وقد كان لون علم الدولة العثمانية أحمرا ، ويتم رسم الشعار الرسمي للدولة المكون من الهلال والنجمة على هذا القماش .

وقد وردت رسوم العلم بأعمال الأثاث المعدني العثماني على شكلين ، أحدهما ورد ضمن شعار لاحدى فرق الجيش العثماني ، حيث يلاحظ على تصميم العلم بهذا الشعار الممثل فى طست ابريق من الفضة محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، أن الصانع عمد الى ايضاح حالة المناخ التى تسود المكان ، حيث يلاحظ هبوب الرياح ، ويتجلى هذا التفسير من خلال التعرجات التى أحدثها بالقماش ، أما القائم فهو مستقيم .

كما ورد العلم وفى أعلاه كرة يعلوها شكل على هيئة معين .وقد أفلح

---

(١) انظر لوحة رقم (٣١) شكل رقم (٩/١٢٩) من هذه الرسالة .

(٢) عبد الرحمن الأنصارى : تحفة المحبين والأصحاب فى معرفة ما للمدنيين من أنساب ، ١ / ١١٢ ، تحقيق محمد العروسى المطوي ،الطبعة الأولى ، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م ،المكتبة العتيقة بتونس ،وأيضا محمد هزاع الشهرى ، ن. م . س ،ص ٤٥١ .

الصانع فى مراعاة قواعد المنظور ، بأن جعل العلم الأقرب كبير الحجم واسع التعرجات ، وعلى العكس من ذلك العلم البعيد ، ولايعنى هذا الأمر وجـــود خلل فى التنفيذ كما يخيل للمشاهد ، ولكن تقتضي المهارة أن يكون الأقــرب أوسع تعرجا ، وأكبر حجما من الأبعد . أي كان يراعى قواعد المنظور.(١)

كما ورد العلم بصورة آخرى فى صينية نحاسية محفوظة بمتحف طوب قابـــى سراي تعكس بوضوح قوة هبوب الرياح ، وقد عبر عن ذلك بأن جعل قطعة القماش مستقيمة الأطراف ، ليرمز الى الثبات والرسوخ والمنعة للأمة العثمانية ،وقد قام الصانع برسم هلال وأمامه نجمة خماسية ، ولكي يبرز هذا الشعار قـــام بتقليم مناطق الفراغ بالقماش عن طريق خطوط رأسية محنية قليلا .(٢)

وتجدر الاشارة هنا الى أن رسوم العلم فى العصر الاسلامي عرفت بصفـة رئيسة فى المخطوطات المصورة التى تحكى المعارك الحربية التى خاضتهــــا جيوش الاسلام ضد الأعداء .

(ج) الهلال :

أكثر صناع الأواني المعدنية فى العصر العثماني من تنفيذ شكل الهـلال بما أنتجوه من أعمال ، وهذا عائد الى اتخاذه شعارا للدولة العثمانية ، وقد ورد الهلال منفذا وفق أساليب التنفيذ تارة ، ومشكلا تارة أخرى، مفردا ومركبا ، فالمفرد نفذ على ثلاثة أشكال ، الأول ماكان تقوسه دائريا مع فتحة صغيرة بين طرفيه (٣) ، والثانى يشبهه ولكن طرفاه محنيان الى أعلى (٤) ، أما الثالث فيلاحظ أنه دائري الشكل مصمتا.(٥)

أما المركب فقد ورد على عدة أشكال ، منها الهلال العادي وبداخلـه نجمة خماسية الزوايا(٦) ، ومنها ماكان تقوسه واسعا والنجمة نصفهـــــا بداخله ، والنصف الآخر خارجه ، وقد وضع الهلال اما فى وضع رأسي(٧) ، أو

---

(١) انظر لوحة رقم (٣٨٤) شكل رقم(١٣٠/٣،٢) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣١) " " (١٣٠/٩) " " "
(٣) " " " (٣١٠) " " (١٣١/١) " " "
(٤) " " " (٣٠٠) " " (١٣١/٢) " " "
(٥) " " " (٣١) " " (١٣١/٣) " " "
(٦) " " " (٣٠٦) " " (١٣١/٤) " " "
(٧) " " " (٣٠٨) (١٣١/٥) " " "

أفقي[١]، والثالث ورد الهلال فى وضع أفقي ينطلق من داخله ورقة رمحية مقوسة [٢]، كما ورد مقوسا وبمدخل فتحته دائرة ترمز أيضا الى النجمة [٣]، وأيضا نفذ الهلال والنجمة ترتكز بزاويتيها المقابلتين على طرفي الهلال ، وبقية زواياها خارجة عنه [٤]، وأخيرا ورد الهلال والنجمة أمام فتحته ولكنها لاتتصل به .[٥]

(د) شارة عسكرية :

تتكون هذه الشارة من سيفين وبوقين وعلمين وترس ، تم ترتيبها من أسفل الى أعلى على النحو التالى : سيفان تم وضعهما أفقيا بحيث يتقابلان برأسيهما ، يعلوهما بوقان أفقيا الوضع أيضا ، الأيمن مقبضه بالجانب العلوي، والأيسر مقبضه بالجانب السفلي المقابل للسيف ، ويتقدم هذه الأشكال ترس على هيئة مثلث حاد الزوايا تقريبا ، نفذ فى وضع مقلوب ، ومن الخلف يوجد علمان ، أحدهما كبير وهو الأقرب الى المشاهد ، والثانى صغير[٦].

(هـ) شارة عسكرية :

تتكون هذه الشارة من زهرة السوسن فى وضع رأسي مائل ينطلق من داخلها سهم ، ومن أسفلها ترتكز على مايشبه الجذع الصغير ، على جانبيه زهرتا قرنفل بمعدل زهرة واحدة فى كل جانب ، وترمز زهرة السوسن الى الترس ، ويخترقها من الخلف عدد من مواسير المدافع والسهام ، كما يتوجها من جانبيها العلويين مع منتصفها وريدات منتظمة ومتتابعة، مشكلة فى مجموعها مايشبه العقد الذى يحلي صدور النساء .[٧]

(و) شارة موسيقى الجيش :

تتألف هذه الشارة من طبله رأسية الوضع ، مائلة نوعا ما،وبجوانبها سهام ، وأعلام ، ومواسير المدافع ، وسيوف ، وبوق واحد.[٨]

---

(١) أنظر لوحة رقم (٣٣٢) شكل رقم (٦/١٣١) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٤٦) " " (٧/١٣١) " " "
(٣) " " " (٣١) " " (٨/١٣١) " " "
(٤) " " " (١٦١) " " (٩/١٣١) " " "
(٥) " " " (٣١) " " (١٠/١٣١) " " "
(٦) " " " (٣٨٤) " " (١/١٣٢) " " "
(٧) " " " (٨١) " " (٢/١٣٢) " " "
(٨) " " " (٨١) " " (٣/١٣٢) " " "

(ز) شـارة المدفعية :

عباره عن مواسير مدافع موضوعه على شكل (X) ، يعلوها أعـلام ، وسيوف ، وأشكال نجمية بداخلها هلال ، وتشبه هذه الأشكال الأوسمة التى تمنحها الدولة لرجالها المخلصين الذين قدموا لها خدمات جليلة .(١)

(٢) الوحـدات الزخرفية :

ومن أهمها خاتم سليمان ، وزخرفة الانكسارات ، والكرندازى،وزخرفة المفتاح ، والطبق النجمي وأبوجنزير ، والجدائل ، والمقص ، والزخرفة الخرزية ، والعناصر المعمارية وأشكال أخرى .

(أ) خاتم سليمان :

تعرف هذه الوحدة الهندسية عند الأتراك باسم (Mührü Süleyman) ، وعند غيرهم (نجمة داود) ، كما عرفت عند بعض الباحثين المتعصبين لليهود باسم (نجمة اليهود) أو (نجمة اسرائيل)، وأيا كان التباين حول مسماها فانه لاخلاف بينهم فى نسبتها الى النبي الصالح سليمان بن داود عليهما السلام .(٢)

ومن هنا تكمن خطورة اتخاذ الصهاينة هذه الوحدة الهندسية شعارا رسميا لكيانهم الذى أقاموه عنوة بفلسطين العربية الاسلامية ، لاضفاء صبغة دينية على احتلالهم لها ، وايهام العالم بتراثهم التاريخي المزعوم .

وقد زعم بعض الصناع المحدثين أن استخدام الصناع المسلمين لهذه الوحدة الهندسية الاسلامية كان بفعل تأثيرات الصناع اليهود الذين عاشوا فى كنف الدولة الاسلامية ، واتساقا مع المفهوم الذى ارتبطت به عندهم . وهذا فى نظري زعم باطل ، جانبه الصواب جملة وتفصيلا ، لأن ابداعات الخالق عز وجل فى الكون استهوت صناع المسلمين ، فنفذوها على أعمالهم من قبيل

---

(١) انظر لوحة رقم (٣١٤) شكل رقم (٤/١٣٢) من هذه الرسالة .

(٢) Gelâl Esad Arseven : A.E. S. 206.

التذكير بمعجزاته سبحانه وتعالى ، وابراز عظمته فى قالب فني يبهر الألباب ومن هذه المناظر الكونية النجوم .

ومن الناحية الفنية فان تنفيذ رسومها بزوايا متناسقة دون تقاطعات داخلية أمر غاية فى الصعوبة ، وحتى لو نفذت كذلك فيتطلب الأمر مهارة عالية ، ويستنزف جهدا ووقتا طويلا ، ولكي يتلافى الصناع المسلمون هذه العوائق فقد عمدوا الى استخدام مثلثين أو مربعين متقاطعين ، فنتج عن هذه المهارة ظهور نجمة بكل يسر وسهوله ، وأعتقد أن هذا رد شاف لمثل هذه المزاعم .

وأختم تفنيدى لتلك المزاعم بقول جلال أسعد أرسوان " .. أن كل هذه الأشكال التى فقدت معناها الدينى أصبحت أشكالا مبسطة فى الزخرفة ، ومن عدم اللياقة البحث فى اعطائها دائما معنى رمزيا ، فهى تنتمى ببساطة الى مجال علم الهندسة الذى مهر فيه المسلمون . "(١)

وقد مثلت هذه الوحدة الهندسية بالمعادن ، وربما لأول مرة بالمسكوكات، كما يشاهد بفلس نحاس من الموصل ، محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، يرجع لعهد الوليد بن تليد (١١٤ - ١٢١ هـ / ٧٣٢ - ٧٣٨ م)(٢).

ويبدو أن هذه الوحدة الهندسية لم تستخدم بالأثاث المعدني الاسلامي الا فى فترة متأخرة تعود للقرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي) ، ومن أمثلة ذلك قنديل نحاسي من خراسان (٣) ، وشمعدان يرجع للفترة الأتابكيه بالموصل (٤) ، ثم توالى تنفيذها بعد ذلك ، كما يشاهد فى سطل برونزي من ايران ، يرجع تاريخه للقرن السادس أو السابع الهجري (الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادي) ، وهو محفوظ بمتحف الهرميتاج فى لينغراد(٥)،

---

(١) Gelâl Esad Arseven : op. cit., p.41.

(٢) عبدالرحمن فهمى محمد: موسوعة النقود العربيه وعلم النميات ، المجلد الأول (فجر السكه العربيه) ، لوحة ٢٨ رقم ١٠٠٢) ، طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة .

(٣) Ülker Erginsoy : A. E. R. 189.

(٤) A. E. R. 145.

(٥) Arthur Upham pope : op.cit., L. 1306-A.

وأيضا بغطاء نحاسي مكفت من صنع فنان ايراني فى مدينة البندقية ، يرجع لأوائل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وهو محفوظ حاليا بالمتحف البريطاني فى لندن .(١)

(ب) زخرفة الانكسارات :

هذه الوحدة الهندسية عبارة عن خطوط منكسرة أو متعرجة تنفذ بالتكرار أفقيا(٢) أو رأسيا (٣)، وتسمى عند الاتراك باسم (Atlama)(٤) كما تعرف عند الصناع المحدثين فى مصر باسم (زجزاج) أو (دالات)(٥) ، وأرى أن من الأفضل تسمية المتعرجة منها باسم (موج البحر) أما المنكسرة فمن الأفضل تسميتها (الأفق) لأن انكساراتها تعبر عن ذلك ، ولذلك وردت رسومها بكثرة فى منائر الجوامع والمساجد ، وبخاصة فى العصر العثماني ، وربما يكون هذا تعبيرا عن تطلع المخلوق الى الأفق .

وقد عرفت هذه الوحدة الهندسية بالأثاث المعدني منذ فجر الاسلام،كما يلاحظ بمبخرة برونزية على هيئة بطة تنسب للعراق أو ايران،ويرجع تاريخها فيما بين القرنين الأول والثانى الهجري (السابع والثامن الميلادي)(٦)، ثم ندر تمثيلها بالأثاث بعد ذلك ، لكنها مالبثت أن عادت للظهور مرة أخرى منذ القرن العاشر الهجري ، ومن أمثلة ذلك شمعدان نحاسي يعود تاريخه لسنة ٩٨٦ هـ / ١٥٧٨ م ، محفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك(٧)، وبخوذة محفوظة حاليا فى متحف طوب قابى سراي(٨)، وأخرى من عهد الشاه عباس الصفوي بمتحف فنون المدينة في طهران .(٩)

---

(١) زكى محمد حسن: أطلس ، شكل ٥٤٥ ، ص ١٨٠ .

(٢) انظر لوحة رقم (٩٦) شكل رقم (١/١٣٤) من هذه الرسالة .

(٣) " " شكل (٢/١٣٤) من هذه الرسالة .

(٤) Gelâl Esad Arseven : Turk Sanat, S.260.

(٥) شادية الدسوقى كشك : ن . م . س ، ص ١٦٥ .

(٦) زكى محمد حسن: اطلس ، شكل ٤٤٤ .

(٧) Arthur Upham pope : op.cit., Vol.13, p1.1384.

(٨) Fulya Bodur : A. E. R. 155-A.

(٩) Arthur Upham pope : op.cit., Vol.13, p1.1414.

وامتد تنفيذ الصناع المسلمين لهذه الوحدة الهندسية الى الأعمال الفنية غير المعدنية ، كالاخشاب[(١)]، والخزف [(٢)]، كما كانت طرازا فنيا قائم بذاته فى كسوتي الكعبة المشرفة ، والحجرة النبوية المشرفة ابان العصر العثماني[(٣)].

(ج) الطبق النجمي :

لم تكن هذه الوحدة الهندسية معروفة من قبل فى الفنون القديمة ،وهى من ابتكار الصناع المسلمون الذين برعوا فى استخدام الزخارف الهندسية ، ويتألف الطبق النجمي من الكندة واللوزة والترس [(٤)] ، وقد ظهرت هذه الوحدة الهندسية لأول مرة على الخشب فى أوائل القرن السادس الهجري(الثانى عشر الميلادى)[(٥)] ، ثم شاع استخدامها بالأعمال الفنية الاسلامية بعد ذلك[(٦)]، وأصبحت بمرور الزمن من أهم العناصر الزخرفية فى الفن الاسلامي [(٧)]، وبخاصة فى العصرين المملوكي والعثماني •

وعلى الرغم من ذلك فقد ندر استخدامها فى أعمال الأثاث المعدني العثماني ، اذ لم ترد سوى فى بضعة أعمال ، وقد جاء الطبق النجمي بها على شكلين ، الأول ورد مشكلا ، حيث شكلت ثريا يبلغ قطرها ستة أمتار تقريبا على هيئة طبق نجمي يعد فى الحقيقة أكبر طبق فى الفن الاسلامي على الاطلاق • ومن الملاحظات على تشكيله أن الكندات بدلا من أن تكون عبارة عن شكل سداسي على هيئة سهمية تقريبا ، بحيث يكون كل ضلعين من أضلاعه الستة

---

(١) شادية الدسوقى كشك : ن • م • س ، لوحة ٤٧ •

(٢) زكى محمد حسن : ن • م • س ، شكل ١٦٠ •

(٣) علىأحمد الطايش : المنسوجات فى مصر العثمانية (دراسة أثرية فنية) ، لوحة ١٢٩ ، ١٣٣ - ١٣٦ ، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م •

(٤) راجع ص ٣٠٩ من هذه الرسالة •

(٥) ناصر بن على الحارثى : ن • م • س ، ص ١٠٧ •

(٦) محمد مصطفى : الوحدة فى الفن الاسلامى ،ص ١٦ ،دليل المعرض الدوري الثانى الطبعة الأولى ١٣٧٧هـ/١٩٥٨م ،مطبوعات متحف الفن الاسلامي بالقاهرة •

(٧) محمد الشابي : أضواء علىالآثار الاسلامية ،ص ٢٦،طبعة ١٩٦٦م ، الدار التونسية للنشر •

متساويين ـ كما هو شائع بالأعمال الفنية الاسلامية أصبحت فى هذا العمل تتألف من الضلعين الجانبيين ، وضلع خلفي دائري الشكل .[(١)]

أما الشكل الثانى فقد ورد بطست نحاسي محفوظ فى متحف كليفلاند بالولايات المتحدة الأمريكية ، ومما يثير الانتباه أن الصانع نفذ مايربو على خمسة عشر طبقا نجميا بهذا الطست ، وهذا أكبر عدد من الاطباق النجمية ينفذ بعمل واحد فى العصر الاسلامي مما زاد القيمة الفنية لهذا الطست ، وجعله فى مصاف التحف الاسلامية النادرة . ، ويتألف كل طبق من هذه الاطباق من اثنتي عشرة كندة .[(٢)]

ومن أقدم النماذج لتنفيذ الطبق النجمي المكون من اثنتي عشرة كندة بالأعمال المعدنية الاسلامية مُثِّل بباب خشبي مصفح بالنحاس فى خانقاه بيبرس الجاشنكير بالقاهرة ، يعود تاريخه لسنة ٧٠٩ هـ / ١٣١٠ م .[(٣)] ثم فى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادى) يلاحظ الطبق النجمي ذى الاثنى عشرة كندة بالوجه الخارجي لقعر اناء برونزي مكفت بالذهب والفضة عليه اسم السلطان قايتباي .[(٤)]

(د) أبوجنزير :

عندما ظهرت هذه الوحدة الهندسية لأول مرة بالأعمال الجصية فى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادى) كانت تتكون من شكل دائري تمثل بداخله نجمة ، وبمرور الزمن طرأت على هذه الوحدة عدة تطورات اختص العصر العثماني بنصيب وافر منها .[(٥)] أما فى الأثاث المعدني العثماني فقد وردت هذه الوحدة الهندسية فى أغلب الأحيان مشكلة ، حيث عملت بعض الثريات على نسق هذه الوحدة ، كما نفذت على عدة أشكال ، أولها ثريا يبلغ قطرها حوالى ١٢ م تقريبا لاتزال موجودة حالياً بجامع السليمانية فى استانبول ، شُكِّلَت على هيئة أبوجنزير ، حيث يلاحظ أن الصانع قام بتشكيل ثلاث دوائر

---

(١) أنظر لوحة رقم (٢٧٥) شكل رقم (١/١٣٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " (٤٠٣) " " (٢/١٣٥) " " "
(٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٥٣١ .
(٤) " " ن . م . س ، شكل ٥١٦ .
(٥) ناصر على الحارثي : ن . م . س ، ص ١١٨ .

بعضها داخل بعض ، ويتوسط الداخلية نجمة .(١)

أما الثانى فهو عبارة عن شكل دائري واحد مثلت بداخله نجمة سداسية ، نجمت عن طريق مثلثين متعاكسين حادي الزوايا ، ضلعهما المنبطح ينكسر من منتصفه الى الداخل (٢)، والثالث شكل دائري أيضا مثلت بداخله نجمتان رباعيتا الزوايا ، وتتداخلان مع بعضهما مشكلة فى مجموعهما نجمة ثمانية الزوايا (٣).

والرابع عبارة عن شكل دائري بداخله نجمتان سداسيتا الزوايا ، وبالتداخل أيضا ، ثم أضاف الصانع من الخارج ستة أشكال مقوسة ، تشبه العقود التى على هيئة حذوة الفرس ، ويرتكز كل عقد منها من طرفه على زاوية من زوايا النجمة السداسية ، ومن طرفه الأخر على الزاوية المقابلة لها بالنجمة المتداخلة معها .(٤)

والخامس على شكل دائري مثلت بداخله نجمة صغيرة ثمانية الزوايا بداخل نجمة كبيرة ثمانية الزوايا أيضا (٥)، وأخيرا جاء شكل أبوجنزير ذو تماس متعرج يشبه فى مجموعه الوردة ، ثم نفذت بداخله نجمتان رباعيتا الزوايا ، تتداخل مع بعضهما ، مشكلتان فى مجموعهما نجمة ثمانية الزوايا .(٦)

ومما سبق يتضح لنا ورود هذه الوحدة الهندسية بأعمال الأواني المعدنية العثمانية على أشكال مختلفة ، بعضها له شبيه فى الفن الاسلامي ، وبعضها الآخر يعد من مبتكرات العصر العثماني ، وأخص بالذكر الشكل الأول الذى يمثل أكبر وأقصى تطور بلغته هذه الوحدة الهندسية فى الفن الاسلامي .

(هـ) الكرندازي :

تعرف هذه الوحدة الهندسية عند الأتراك باسم (Koç Boynuzu)(٧)،

---

(١) أنظر لوحة رقم (٢٧٣) شكل رقم (١/١٣٦) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٨٦) " " (٢/١٣٦) " " "
(٣) " " " (٢٧٤) " " (٣/١٣٦) " " "
(٤) " " " (٢٨٧) " " (٤/١٣٦) " " "
(٥) " " " (٢٧١) " " (٥/١٣٦) " " "
(٦) " " " (٢٦٧) " " (٦/١٣٦) " " "
(٧) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 260.

أما هذا المصطلح فيطلق على شكل هندسي يشبه الحرف الافرنجي (Y) ينفذ عادة داخل دائرة ، فى أوضاع متعددة [١]، وقد ندر استخدام هذه الوحدة الهندسية فى أعمال الأثاث المعدني العثماني .[٢]

ويغلب على الظن أن هذه الوحدة الهندسية لم تعرف بالاثاث المعدني الاسلامي الا منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وربما كان أول من استخدمها الصناع الموصليين ، كما يتضح بابريق نحاس مكفت مؤرخ بعام (٦٤٩ هـ / ١٢٣٢ م) ، محفوظ بالمتحف البريطانى [٣]، ثم انتقلت هذه الوحدة الى أرجاء العالم الاسلامي بفعل هجرات الصناع الذين فروا من الغزو المغولي ، ففى ايران تشاهد هذه الزخرفة بطست نحاسي محفوظ فى متحف جلستان بطهران ، يرجع تاريخه للقرن السابع أو الثامن الهجري(الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادى) [٤]، وفى مصر نفذت هذه الوحدة الهندسية بمطبقية نحاسية يعود تاريخها لأواخر العصر المملوكي [٥]، ثم ظهرت بعد ذلك باناء نحاسي من ايران يعود تاريخه لعام ٩٤٢ هـ / ١٥٣٥ م ، محفوظ حاليا بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .[٦]

ويبدو لى أن هذه الزخرفة كانت أكثر تنفيذا بالأعمال المعدنية ،وخاصة فيما بين القرنين السابع والعاشر الهجري (الثالث عشر والسادس عشر الميلادي).

(ز) زخرفة المفتاح :

هذه الوحدة الهندسية على هيئة حرف (Z) فى الخط الافرنجي،وتنفذ بالمعادن مفردة ومركبة ، وقد شاع استخدامها فى القرنين السابع والثامن الهجري (الثالث عشر والرابع عشر الميلادي) [٧] .

---

(١) شادية الدسوقي كشك : ن . م . س ، ص ١٦٤ .

(٢) انظر لوحة رقم (٤) شكل رقم (١٣٧) من هذه الرسالة .

(٣) Arthur Upham pope : op.cit., pl. 1329.

(٤) Ibid., pl.1341.

(٥) Douglas Barrett : Islamic Metal Work in The British Museum,p .31, Trustees of the British Museum, London, 1949.

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٥٤٧ .

(٧) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٢٩٢

ومن الملاحظ أنها لم تستخدم على نطاق واسع بأعمال الأثاث المعدني العثماني .[١]

(ح) الجدائل :

تتألف هذه الوحدة الهندسية من خطين متعرجين يسيران بالتوازى ، ويتداخلان مع بعضهما ، ليشكلا مايشبه ضفيرة شعر الرأس ، ومن هذا المنطلق عرفت هذه الوحدة بهذا المسمى ، ويطلق الأتراك على هذه الوحدة الهندسية اسم (ÖRGÜ)[٢]، وقد نفذت بأعمال الأثاث المعدني العثماني على شكلين يختلفان عن بعضهما فى عرض الخطين اللذين تتكون منهما هذه الوحدة الهندسية ، حيث يضيقان فى بعض الأعمال[٣] ، ويتسع عرضهما فى أعمال أخرى [٤].

ومن الملاحظ أن تنفيذ هذا النوع من الزخرفة فى أعمال الأثاث المعدني كان لأغراض متصلة بالناحية الجمالية فى التصميم ، واستخدامها لفصل المناطق عن بعضها .

وقد عرفت الزخرفة بالجدائل منذ فجر الاسلام وكانت من أكثر أنواع الزخارف الهندسية شيوعا بالأعمال الفنية المتنوعة التى يرجع تاريخها للعصرين الساساني والبيزنطي .[٥]

(ط) المقص :

تتألف هذه الوحدة الهندسية من خطين منكسرين يسيران بالتوازي ، ويتقاطعان مع بعضهما ، ليشكلا مايشبه المقص مفتوحا ، ولم تستخدم هذه الوحدة الهندسية على نطاق واسع فى أعمال الأثاث المعدني العثماني .[٦]

---

(١) أنظر اللوحات رقم (٣ ، ٥ ، ٩ ، ٢٩)شكل رقم (١٣٨)من هذه الرسالة .

(٢) Gelâl Esad Arseven : A. E. S. 221.

(٣) أنظر لوحة رقم (٢١٠) شكل رقم (١/١٣٩) من هذه الرسالة .

(٤) " " " (٢٠١) " " (٢/١٣٩) " " "

(٥) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ٢٤٨ .

(٦) انظر لوحة رقم (١٨٤) شكل رقم (١٤٠) من هذه الرساله .

(ى) الزخرفة الخرزية :

سميت بذلك لأنها تتكون من شكل كروي على هيئة خرزة ، يتم تنفيذه بالتكرار ، اما لفصل المناطق عن بعضها، أو بالاشتراك مع زخارف أخرى ،وقد لاحظت أن صناع الأثاث المعدني العثماني لم يقبلوا على تمثيل هذه الوحدة بأعمالهم الفنية .(١)

والى جانب ذلك فقد نفذ الصناع وحدات هندسية متنوعة ، من أهمها : زخرفة المعينات المحصورة داخل شكل وردي متعرج يتكون من أربع بتلات ، يخرج من منتصف بتلتها اليمنى العلوية واليسرى السفلية مايشبه القرن المائل الى الجهة المنحرف اليها ، وقد رسم بداخلها أربعة معينات متصلة ببعضها عن طريق الزوايا ، السفلية للمعينين العلويين والعلوية للسفليين، ثم رسم بداخلها خطوط متقاطعة ، أما المنطقة الوسطى التى بين هذه المعينات فقد تركت على حالها بدون رسم رغم تشكلها على هيئة معين .(٢)

وبالنسبة للوحدة الثانية فهى عبارة عن دائرة صغيرة تتبادل بالتناوب مع معين أفقي الوضع زاويتاه اليمنى واليسرى حادتان (٣)، والوحدة الثالثة عبارة عن أشكال دائرية يخرج منها خطوط تتجه برؤوسها حول دائرة صغيرة فى المركز بما يشبه حركة الطبق النجمي .(٤)

أما الوحدة الرابعة فهى عبارة عن مستطيل رأسي بداخل مستطيل أصغر منه شُكِّلَ منتصف ضلعيه السفلي والعلوي على هيئة سهم ، وبداخل هذا المستطيل دائرة بداخلها نجمتان ، احداهما بداخل الأخرى .(٥)

وأخيرا فقد نفذ الصناع أشكالا متنوعة لعناصر معمارية، كالمآذن ، والقباب ، والعقود ، رسما(٦) وتجسيما ، وبخاصة فى أغطية المباخر.(٧)

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٩٨) شكل رقم (١٤١/١) من هذه الرسالة .
(٢) انظر اللوحات رقم (٢١٠، ٤٠٠)شكل رقم (١٤١/ ٢)من هذه الرسالة .
(٣) انظر لوحة رقم (١) شكل رقم (١٤١/٣) من هذه الرسالة .
(٤) " " " (٣٣٥) " " (١٤١/٤) " " "
(٥) " " " (٢٧١) .
(٦) انظر اللوحات رقم (١١٦، ١٢٢، ١٢٣).
(٧) " " " (٣٢٢، ٣٢٤، ٣٢٥) .

الفصل الثالث

الزخارف الحيوانية

من الحقائق المسلم بها أن الاسلام حرم تمثيل الكائنات الحية رسما وتجسيما ، وأيا كانت اجتهادات علماء الآثار فى هذا الشأن وتبريراتهم فان الادلة الشرعية لاتفسح للتأويل مجالا .(١) وما يمكننا قوله أن الفنان المسلم أدرك ماينطوى على المضي فى هذا الاتجاه من مخاطر ، فتجنب قدر الامكان رسوم الكائنات الحية بالاعمال المعمارية والفنية الدينية ، ونفذها فيما لاصلة له بذلك من أعمال ، وبخاصة ذات العلاقة بالاستخدامات المدنية .(٢)

ولم يقف عند هذا الحد فحسب ، بل عمد فى اغلب الأحيان الى تحويرها وابعادها عن أصولها الحقيقية التى خلقها الله عليها ،فجاء رسمها عنصرا زخرفيا بحتا لاصلة له بأى مفاهيم علقت بها ، كما هو الحال فى الفنون الأخرى .

ومما يثير الانتباه أن هذا النوع من الزخرفة لم يحظ باهتمام صناع الأوانى والأدوات المعدنية، على الرغم من أن الزخارف الحيوانية أكثر التصاقا بهذا النوع من الأعمال الفنية ، فضلا عن أن الدولة العثمانية ورثت وعاصرت اساليب فنية لها شهرتها فى هذا الميدان ، مما يعطى انطباعا عن مدى نمو الروح الدينية فى دولة آل عثمان .

وبصفة عامة فقد حرص صناع الأوانى والأدوات المعدنية على ابراز قدراتهم الفنية ، وعدم جهلهم بهذا النوع من الزخرفة ، فاوردوه ـ رغم قلته ـ مستقلا فى بعض الأعمال ، ومشتركا مع أنواع آخرى من الزخارف فى اعمال أخرى ، وفى هذه الحالة وردت رسوم الكائنات الحية ، اما على أرضية نباتية ، أو فى حالة تقابل وتدابر ، وبكلا الأسلوبين رسمت الحيوانات

---

(١) عبدالعزيز بن عبدالله بن باز: الجواب المفيد في حكم التصوير ،ص ٣ ، الطبعة الرابعة ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م ، مطابع النصر الحديثة ،الرياض .

(٢) حسن الباشا : التصوير الاسلامى ،ص ١٨ ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ م ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

داخل أشرطة،أو دوائر،أو مستطيلات .

وقد تجلت مهارتهم الفنية وحذقهم الصناعي فى اثراء منتجاتهم بمناظر متنوعة ، كالانقضاض على الفريسة ، وحالات التأمل والفزع ، وصور المطاردة ، واعتمدوا كلية على الخطوط الهندسية فى تنفيذ بعض الرسوم الحيوانية باستخدامهم لأسلوب التلخيص ، مما أضفى على هذا النوع من الزخرفة طابعا مميزا ، كالتنوع فى الأشكال ، والاختلاف فى الأحجام ، سواء أكان ذلك فى تنفيذهم لرسوم الحيوانات البرية ، أم البحرية ، أم الحيوانات الخزافية ، أما الأشكال الادمية فقد ندر استخدامهم لها ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع من هذه الأنواع :

أولا : الحيوانات :

لدينا نوعان من الحيوانات البرية ، طيور ، ودواب .

(١) الطيور :

نفذ الصناع من أنواعها الديكة ، والطواويس ، والنسور،والعصافير، والحمام ،والبط،والأوزوكان تنفيذها بالأثاث المعدني العثماني لأغراض متصلة بالتصميم مثل : استخدامها مقابض لأغطية الصحون والمباخر والدلال والأباريق والملاعق ، أو صنابير لبعض أوانى الشرب ، ولذلك جاء تنفيذها بطريقة السبك ، وقل تمثيلها وفق أساليب التنفيذ ، وفيما يلى عرض تحليلي مفصل لكل نوع:

(أ) الديكة :

نفذ الديك بالأوانى والأدوات المعدنية العثمانية فى أغلب الأحيان تشكيلا، وذلك لاستخدامه لأغراض متعلقة بالتصميم ، مثل تشكيله ليكون مقبضا لأغطية الدلال والسكريات ولأغطية صنابير الأباريق ، ومقبضا لملاعق السكريات ، أما تنفيذ هذا النوع من الزخرفة وفق أساليب التنفيذ فقد ورد فى الصحون والقدور .

ومما سبق يمكننا حصر الأشكال الواردة بالأثاث المعدني العثماني لهذا النوع من الزخرفة فى ستة أشكال ، أربعة مجسمة ، واثنان منفذة رسما،

فبالنسبة للمجسمة فقد ورد ثلاثة منها كاملة ، والرابع غير كامل ، حيث نفذ الصانع الرأس فقط ، اما الكاملة فاثنان متماثلان نفذا بكل من غطاء سكرية وملعقتها ، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام حول تنفيذهما أن الصانع رسم الديك رابضا على شكل دائري ، وأورد رسمه رافعا ذيله رأسيا وناشره افقيا .(١)

والشكل الثالث ورد لاستخدامه مقبضا لغطاء صنبور ابريق متأثر كثيرا بالأسلوب الأوربي الوافد ، ومما لاينكر أن الصانع ابرز العناصر الخارجية المكونه للديك بمنتهى الدقة ، كما يلاحظ ان الديك واقفا على رجليه في حالة تأمل (٢) ، اما الديك غير الكامل فقد ورد بمقابض الدلال واغطيتها ، وقد اوضح الصانع رأس الديك بعناصره من منقار وعيون وعرف ... الخ .(٣)

اما الاثنان المنفذان رسما ، فأحدهما ورد بقدر نحاسي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، وقد اعتمد الصانع فى رسمه على الخطوط الخارجية ، مبرزا نوعه من خلال التعرجات الدائرية للخطوط الخارجية العلوية فيما بين منطقتي الرقبة والصدر ، كما عبر عن العرف عن طريق تعرج مماثل بأعلى الرأس ، وكذلك التقويس السفلي الخارجي الواقع بين البلعوم والمنقار، كما شكل الصانع ذيل الديك على هيئة مروحة نخيلية ، وعمل على تكبير حجم قدميه مع انكسارتهما من أسفل الى أعلى منتصفهما ، ليعبر بذلك عن المخالب .(٤)

اما الثانى فهو عبارة عن ديكين متقابلين يفصل بينهما شجرة السرو، وقد ابرز الصانع العناصر الأساسية لهما ، ولكن منقارهما مقوسان الى اسفل أكثر مما ينبغى ، كما عمل الصانع على ابراز حركات الديكين ، حيث يلاحظ انهما طائران فى الهواء ، بدليل ميل رجليهما الى الأمام ، ورفع جناحي

---

(١) انظر لوحة رقم (٥٨) شكل رقم (١/١٤٢) من هذه الرسالة
(٢) " " " (٣٩٣) " " (٢/١٤٢) " " "
(٣) " " " (١٠٥) " " (٣/١٤٢) " " "
(٤) " " " (٢) " " (٤/١٤٢) " " "

كل منهما الى أعلى[١]، وبنفس الطريقة المنفذة بها هذه الزخرفة وردت الزخرفة نفسها ، ولكن الصانع ضم ذيل الديكين بما يشبه الخصلة [٢]

ومن الملاحظ ان تنفيذ أشكال الديكة بالأثاث المعدني العثماني بطريقة التشكيل ساعد على ابراز ملامحها وحركاتها وانفعالاتها اكثر من تنفيذها بالرسم ، نظرا لما بين الأسلوبين من تباين ، حيث ان تنفيذها بالرسم يعتمد على الخطوط الخارجية ، على حين انه فى التشكيل يبرز الديك نموذجا مصغرا للديك الحقيقي ، ويرجع هذا الأمر الى ابراز الصانع للعناصر الاساسية للديك .

وقد عرف الديك فى أعمال الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، حيث شاع تشكيل صنابير الأباريق على هيئة ديك ، كما يتضح بابريقين برونزيين ، احدهما عثر عليه بجوار قبر مروان الحكم، مما حدا ببعض الباحثين الى نسبته اليه ، وهو حاليا محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة[٣]، والثانى محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك [٤]. والى جانب تشكيل الصنابير على هيئة ديك فقد شكلت مقابض بعض الأدوات على هيئة ديك أيضا ، ومن أمثلة ذلك مبخرة برونزية مكفتة بالذهب والفضة من ايران ، يرجع تاريخها للنصف الثانى من القرن السابع الهجري (النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي) ، وهى محفوظة فى الوقت الحاضر بمتحف الفنون الجميلة فى بوسطن بالولايات المتحدة الامريكية .[٥].

ولم يقتصر صناع الأثاث المعدني الاسلامي على ذلك ، بل شكلوا تماثيل الزينة على هيئة ديك ، كما يتضح ذلك فى تمثالين برونزيين ، احدهما محفوظ بمتحف الهرميتاج فى لينينغراد[٦]، ويرجع تاريخه فيما بين القرنين

---

(١) انظر لوحة رقم (١٣) شكل رقم (١٤٢/٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٣) " " (١٤٢/٦) " " "
(٣) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٠ .
(٤) Eva Baer : op. cit., pl.66.
(٥) Ibid. , pl.39.
(٦) Ülker Erginsoy : A. E. R. 35.

الثالث او الرابع الهجري (التاسع او العاشر الميلادي)، والآخر بالمتحف البريطاني .(١)

ومن ناحية أخرى فقد وردت رسوم الديك بالأعمال الفنية الاسلامية المصنوعة من مواد غير معدنية ، كاللوحات المصورة ، ومن أمثلة ذلك لوحة فى مجموعة رانبو مؤرخة بعام ١٠٦٦ هـ / ١٦٥٦ م من عمل المصور معين (٢)، وأخرى من ايران أيضا يرجع تاريخها لسنة ١٣٠٥ هـ / ١٨٨٧ – ١٨٨٨ م محفوظة فى متحف فوج الفني بجامعة هارفارد (٣)، كما شكلت فوهات بعض الأباريق الخزفية على هيئة رأس ديك (٤) ، على أن أروع صورة رسمت للديك تلك الممثلة بلوحة مصورة يرجع تاريخها لفترة مبكرة من العصر المغولي فى الهند .(٥)

ومن خلال الأمثلة السابقة أخلص الى القول: بأن هذا العنصر الزخرفي قد نفذ بالأثاث المعدني العثماني تشكيلا لاستخدامه مقبضا للغطاء ، وكزينة اما تشكيلا ، كما فى الأباريق ، أو رسما كما فى بعض الصحون و القدور .

(ب) النسر :

كان للنسر نصيب وافر فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية ، اذ ورد مشكلا لأغراض متصلة بالوظيفة ، حيث شكلت صنابير ومقابض بعض أغطية الشراب على هيئة نسر ، كما ورد بغرض الزينة فى أنواع أخرى سأشير اليها فيما بعد ، فبالنسبة للصنبور ومقبض الغطاء اللذين شكلا على هيئة نسر ، فقد وردا بشربة نحاسية محفوظة بمتحف المنيل فى القاهرة ، حيث شكل الصانع الصنبور على هيئة نسر سابح فى الهواء ، فاغرا فاه بغرض نزول الماء المعد للشرب من خلاله ، مبرزا ريشه عن طريق اجراء الحزوز اللازمة على

---

(١) L.A.Mayer : op.cit., p1.1.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س " شكل ٨٨٧ مكرر .

(٣) Anthony Welch : op.cit., p1.71.

(٤) Marilyn Jenkins : op.cit., p. 57.

(٥) John Ayers And others : Oriental Art in the Victoria And Albert Museum, p.71, first published, In Associa-tion, with The Victoria And Albert Museum, Scala, philip Wilson, London, 1983.

جسمه ، اما النسر المشكل لاستخدامه مقبضا لغطاء الشربة نفسها ، فقد نفذه الصانع رابضا على أرضية نباتية وناشرا جناحيه ، مما يوحى باستعداده للاقلاع .(١)

اما النسر المشكل لاستعماله مقبضا يفتح من خلاله الصنبور ، وكذلك مقبضا تحمل من خلاله الشربة ، فقد ورد بشربة نحاسية أيضا ، محفوظة بمتحف طوب قابى سراي فى استانبول ، وكلاهما ورد سابحا فى الهواء .(٢)

اما النسر الذى نفذ مشكلا لأغراض الزينة ، فقد ورد على سطح قاعدة شمعدان فضة محفوظ فى متحف المنيل بالقاهرة ، يرجع تاريخه للاسرة الخديوية بمصر ، حيث نفذ الصانع النسر وهو غارس مخالبه بصدر أوزة اصطادها ، مع رفع جناحيه الى أعلى قليلا ، ولفت وجهه تجاه رأسها لمراقبة حركتها حتى يطمئن على مدى مابلغته من إجهاد ، ليتمكن من افتراسها دون مقاومة تذكر ، وقد بذل الصانع مجهودا كبيرا فى سبيل إبراز العناصر المكونه للنسر ، وكذلك ابراز الحركات والانفعالات الخاصة به لحظة اصطياده للأوزة بدقة متناهية .(٣)

هذا وقد عرف النسر فى الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، ومن أمثلة ذلك تمثال نسر من البرونز يرجع تاريخه لأوائل القرن الثانى الهجري (الثامن الميلادي) محفوظ بمتحف الهرميتاج فى لينتغراد(٤) . كما مثل بالحلي والمجوهرات ، ومن ذلك قرط ذهب مرصع بالأحجار الكريمة على هيئة نسر من شمال الهند ، يرجع تاريخه للقرن الثانى عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وهو محفوظ حاليا بالمتحف العام فى الكويت (٥) ، وبصورة عامة فقد استخدم النسر على نطاق ضيق بالأعمال الفنية الاسلامية ، اللهم الا اذا استثنينا صقليه وجنوب ايطاليا ، حيث ورد بعدد من الأعمال الفنية الاسلامية

---

(١) انظر لوحة رقم (٩٠) شكل رقم(٢٠١/١٤٣) من هذه الرسالة
(٢) " " " (٩١) " " (٣/١٤٣) " " "
(٣) " " " (٢٥٩) " " (٤/١٤٣) " " "
(٤) Ülker Erginsoy : A.E.R. 32.
(٥) Marilyn Jenkins : op.cit., p. 133.

المنسوبة اليهما [١].

(ج) الطواويس :

جمع طاووس ، وهو من الطيور الملكية الجميلة الشكل ، ويتميز عن سائر الطيور بذيل طويل لافت للنظر ، كما يتميز بالوانه المتعددة ، ومن الملاحظ على تنفيذ الطواويس فى الأوانى والادوات المعدنيةورودها مشكلة لاستخدامها مقابضا لأغطية الدلال وأدوات أخرى ، وورد الطاووس فى هذه الأعمال على شكلين ، احدهما نفذ وهو واقف على رجليه ، وذيله الطويل مقوس الى أسفل ، وصدره بارز الى الأمام ، ورقبته مرتفعة الى أعلى ، ورأسه محني قليلا الى أسفل فى شموخ .[٢] أما الشكل الآخر فقد ورد الطاووس وهو ناشر جناحيه ، وكأنه سابح فى الهواء .[٣]

ومما يؤسف له أننى لم أعثر - فيما اطلعت عليه من مراجع على هذا النوع من الزخرفة بأعمال الأثاث المعدني التى ترجع لما قبل العصر العثماني - فيماعدا تمثال برونزي من عمل عبد الملك المسيحي من الأندلس ، محفوظ فى متحف اللوفر بباريس [٤] ، ولكنني لاحظت استخدامها على نطاق ضيق بالأعمال الفنية الأخرى ، كالعاج ، ومن امثلة ذلك : صندوق مؤرخ بسنة ٤١٧ هـ / ١٠٢٦ م محفوظ بمتحف برغش باسبانيا [٥] ، والخشب ، كما يشاهد بسقف خشبي من صقليه يرجع تاريخه للقرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادي)[٦]، والنسيج ومن الأمثلة على ذلك قطعة من نسيج الحرير من صقليه يعود تاريخها للقرنين السادس او السابع الهجري (الثانى عشر او الثالث عشر الميلادي) ، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن .[٧]

---

(١) عبد المنعم رسلان : الحضاره الاسلاميه فى صقليه وجنوب ايطاليا ،لوحة رقم (٥) الطبعة الأولى ١٤٠١هـ /١٩٨٠ م ،تهامة ،جده

(٢) انظر لوحة رقم (٥٦) شكل رقم (١/١٤٤) من هذه الرسالة .

(٣) " " " (٦٨) " " (٢/١٤٤) " " "

(٤) مانويل جوميث مورينو : ن . م . س ، ٣٩٧ / د .

(٥) المرجع نفسه ، شكل ٢٦٨ .

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٥٤ .

(٧) Gaston Migeon : op.cit., pl. LXIII.

كما ورد هذا النوع من الزخرفة فى الخزف ، ومن أمثلة ذلك صحن من الخزف من ايران يرجع تاريخه للنصف الأول من القرن الثامن الهجري (النصف الاول من القرن الرابع عشر الميلادي) محفوظ بالمتحف العام فىالكويت[١]، وأخيرا نفذ الطاووس بالمخطوطات ، كما يتضح فى رسم ساعة ذات طواويس بمخطوط من (كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل) للجزري مؤرخ بسنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م ، محفوظ بمتحف اللوفر فى باريس .[٢]

(د) العصافير :

من الملاحظ أن العصافير أكثر أنواع الطيور شيوعا بالأواني المعدنية العثمانية، وربما يرجع ذلك لشكلها الجميل ، فضلا عن صغر حجمها الملائم لاستخدامه مقبضا ، وهذا الاتجاه من أولويات التصميم العام الذى يحرص الصناع عليه ، وقد حرص الصناع على إبراز الحركات والانفعالات الخاصة بالعصافير ، كتشكيلها فى حالة نشرها لجناحيها ، مما يوحى باستعدادها للاقلاع [٣]، أو كأنها سابحة فى الهواء[٤]، وكان هذا الاسلوب مفضلا لدى الصناع ، كما وردت فى بعض الأعمال وهى رابضه على أرضية نباتية [٥]،وبصفة عامة فقد اعتنى الصناع بابراز عناصر العصافير حيث أن تنفيذها بالتشكيل ساعد على ذلك .

وتجدر الاشارة الى أن العصافير عرفت فى الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، كما يلاحظ ببدن ابريق مروان بن الحكم الذى سبق أن اشرت اليه [٦]، ثم توالى تنفيذها خلال القرون السابقة على العصر العثماني ، وعلى سبيل المثال صينية برونزية من مصر يعود تاريخها للعصر الفاطمي [٧] ، وقدر

---

(١) Marilyn Jenkins : op. cit., p.80.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٨٧ .

(٣) انظر لوحة رقم (٧١) شكل رقم (١/١٤٥) من هذه الرسالة

(٤) " " " (١٠٩) " " (٢/١٤٥) " " "

(٥) " " " (٥٥) " " (٣/١٤٥) " " "

(٦) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٤٠ .

(٧) المرجع نفسه : شكل ٤٥٢ .

نحاس يرجع تاريخه للقرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) محفوظ حاليا فى مجموعة ل . جارتير [(١)]، وكان هذا النوع من الزخرفة منتشر بكثرة أيضا فى الأعمال الفنية الاسلامية المختلفة وخاصة الخزفية .[(٢)]

(هـ) البط :

ورد البط فى الأوانى و الأدوات المعدنية العثمانية مشكلا ، وذلك لاستخدامه مقبضا لأغطية بعض الصحون والكوانين ، ويتسم البط بصغر رقبته ، وقصر قامته مع امتلاء واضح فى جسمه ، وقد نفذ بهذه الأعمال على شكلين ، احدهما وهو واقف على أرضية نباتية ، وذيله محنيا الى أسفل ، ورقبته متجهة شمالا ، ورجله اليمنى مرفوعة فوق فرع نباتي[(٣)] ، اما الآخر فجرى تمثيله وهو رابض على أرضية نباتية محورة . مسدلا ذيله الى أسفل ، ورافعا رقبته الى أعلى مع استقامة رأسه ، حيث يبدو وكأنه يتطلع الى شئ ما أمامه[(٤)]. وتجدر الاشارة الى ان استخدام رسوم البط باعمال الأثاث المعدني العثماني يعتبر امتدادا لاستخدامها منذ فجر الاسلام[(٥)]، وانتشار رسومه بصفة خاصة بالاعمال التطبيقية المملوكة .[(٦)]

(و) الحمام :

نفذ الصناع رسوم الحمام بقلة من الأوانى و الأدوات المعدنية العثمانية، ويتميز الحمام بانسيابيته الجميلة ، والامتلاء المتزن لجسمه ، وقد نفذ فى اعمال الأثاث المعدني العثماني زوج من الحمام واقف على أرضية نباتية فى حالة تقابل ، وقد أجاد الصانع حين جعل الأنثى اصغر حجما من الذكر ، مما سهل مهمتنا فى التعرف على ذلك ، حيث يلاحظ وجود الأنثى فى اليمين

---

(١) Arthur Uphompope : op.cit., p1. 1372-A.

(٢) Cleves Stead : Decoratife Inimals In Moslem Ceramic, P.3.

(٣) انظر لوحة رقم (٢٣) شكل رقم (١/١٤٦) من هذه الرسالة .

(٤) " " " (٣١١) " " (٢/١٤٦) " " "

(٥) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٤٤٤ .

(٦) يرى كثير من علماء الآثار ان السبب فى شيوع رسوم البط ضمن زخارف التحف الفنية التطبيقية فى العصر المملوكي ،وبخاصة فى عهد حكم أسرة قلاوون (١٢٧٩ – ١٣٨١) ، ان مؤسس هذه الأسرة كان تركيا من القفجاق ، ويدعى قلاوون ،وهو بمعنى البط فى لغة المغول .

* حسن الباشا وآخرون : ن . م . س ،ص ١٣٤ .
* سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ،ص ٣٠٥ .

والذكر فى الشمال [١]، وأميل كثيرا الى التقرير بان العمل المنفذة به هذه الزخرفة كان من ضمن اثاث الأسرة الخديوية ، بدليل وجود شعار هذه الاسرة عليه والمتمثل فى التاج ، وأذهب أبعد من ذلك الى التسليم بأنه أهدي الى عروسين من أبناء هذه الأسرة ، وذلك بناء على شكله الأنيق ، وما تشتمل عليه زخارفه من معان تدخل فى هذا النطاق .

(ز) الأوز :

يشبه البط ، ولكن يختلف عنه من حيث كبر جسمه ، وطول رقبته ، وكبر رأسه ، وطول منقاره ، وقد ورد فى الأوانى والأدوات المعدنية وهو فى حالة يرثى لها حيث اصطاده نسر ، وقد عبر الصانع عن ذلك بانبطاح الاوز على ظهره ، فاردا جناحه الأيسر ، وماطا رجليه الى نهاية ذيله ، ورافعا رأسه فى انحناءة الىأعلى فى محاولة يائسة لمقاومة النسر الذى غرس مخالب رجليه فى صدره [٢] وكما عرف البط باعمال الأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، فقد عرف الأوز ايضا .[٣]

(٢) الدواب :

نفذ فى الأوانى والأدوات المعدنية من أنواعها المعروفة الأسد،والحصان، والغزال ،والجمل .

(أ) الأسود :

جمع أسد ، وقد ورد على شكلين ، رسما ، وتجسيما ، فالرسم مثل بقدر نحاس محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، ومن الملاحظ أن الصانع اعتمد فى تنفيذه لهذا النوع من الحيوانات على الخطوط الخارجية ، دون الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة له كالشعر ، والرموش ، والشوارب ، والمخالب ، والذيل ، رغم ما ابداه من مهارة فى اظهار الملامح الانفعاليه للأسد الذى

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٢) شكل رقم (١٤٧) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٥٩) " " (١٤٨) " " "
(٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ،شكل ٤٤٥ .

ميزه عن الأنثى برسم مايرمز الى ذكورته ، حيث اكسبه روح التحفز للانقضاض على الفريسة ، وذلك بتقويس رقبته من أعلاها ، وتكبير حجم رأسه ، ورفع ذيله الى أعلى ظهره .(١)

أما الأنثى فتبدو فى الرسم وهى تتطلع الى مابجوارها ، وعبر الصانع عن ذلك بان حنى رقبتها الى أسفل ، ولفت وجهها الى المنظر المجاور لها ، ويتضح أن هذا المنظر أستوقفها وإسترعى انتباهها ، بدليل أن رجليها الاماميتين على خط واحد ، والخلفيتين متباعدتان ، ومن المستبعد أن تكون فى حالة تحفز للهجوم ، لأن الصانع عبر عن ذلك باسدال ذيلها بين رجليها.(٢) ومما لاشك فيه أنها تتطلع الى حيوان أرجح أن يكون حصانا ، حيث يبدو ، وهو يجرى خوفا منها ، ومن خلفها فى صدر الصورة يبرز وجه آدمي .(٣)

وتجدر الاشارة الى أن رسوم الأسد عرفت بالأثاث المعدني منذ فجر الاسلام ، وبصفة خاصة بالأوانى والأدوات المخصصة للأكل والشرب ، ومن أمثلة ذلك مجموعة من الصحون الفضية يعود تاريخها للقرون الأربعة الأولى (٤). وربما يرجع هذا الى علاقة القوة المتمثلة فى الأسد بما يوضع فى هذه الأوانى والأدوات من أصناف المأكولات والمشروبات المؤدية الى القوة .

ووفق هذا التفسير وردت رسوم الأسد على المسكوكات ، حيث إتخذه بعض الحكام ليرمز الى قوة الدولة فى عهدهم ، ومن الأمثلة على ذلك ثلاثة دراهم فضيه ، الأول يحمل اسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب مؤرخ بعام ٥٨٣ هـ ، والثانى منسوب لمظفر الدين قاجار ، مؤرخ بعام ١٣٢٠هـ/١٩٠٢م (٥) ،

---

(١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (١/١٤٩) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢) " " (٢/١٤٩) " " "
(٣) " " " (٢) .
(٤) أربعة من هذه الصحون محفوظة فى متحف الهرميتاج بلينغراد ، والخامس فى متحف الدولة ببرلين ، أما السادس فمحفوظ بمتحف ستاتلش ببرلين أيضا .

* Ülker Erginsoy : A.E.R. 2-6, 14.

(٥) Ibrahim Artuk ve Cevriye Artuk : Istanbul. Arkeoloji Müzeleri Teshirdeki Islâmi sikkeler Katalogu, G.1, L 698 Ve G.2, 1.2508. Mîllî Eğitim Basimevi, Istanbul, 1974.

اما الثالث فيعود الى حكم غياث الدين الثانى (٦٣٤ - ٦٤٤هـ/١٢٣٦ -١٢٤٦م) (١) وبالجملة فان رسوم الأسد شاعت فى الأعمال الفنية الاسلامية المصنوعة من مواد غير معدنية ، كالنسيج (٢)، والأحجار (٣) ، والخشب (٤) ، والفسيفساء (٥)، والرخام . (٦)

أما ورود الأسد مجسما فقد نفذ على سطح قاعدة شمعدان من الفضة ، محفوظ بمتحف المنيل بالقاهرة ، يعود تاريخه للاسرة الخديوية فى مصر ، ومما يسترعي الانتباه الدقة فى الاتقان ، والمهارة الفائقة ، وخصوبة الخيال التى يتمتع بها صانعه ، حيث أبرز ضخامة جسم الأسد ، كما أبرز عناصره كلها ، وكذلك حركاته وإنفعالاته ، ويبدو بالتأكيد أن الأسد فى حالة هيجان تام للانقضاض على فريسته المتمثله فى الغزال المجاور له ، وعبر عن ذلك برفع احدى رجلي الأسد الأماميتين ، وفتح فمه ، وتكشير أنيابه ، ليعطى انطباعا عن زئير الأسد ، كما عمل على تقزيز شعر رقبته الكثيف لنفس الغرض أيضا . (٧)

ومن جهة أخرى فان الأسود المجسمة عرفت فى الأثاث المعدني الاسلامي ، وخاصة بالأدوات المتعلقة بالزينة كالتماثيل، ومن أمثلة ذلك تمثالان : أحدهما من قرطبة (٨) ، والثانى من الهند يعود تاريخه لما بين القرنين الثامن والتاسع الهجري (الرابع عشر والخامس عشر الميلادي) (٩) ، كما وردت أيضا بالرخام (١٠) ، والاحجار (١١).

---

(١) トルコ文明展 : 401.

(٢) م • س • ديماند : ن • م • س ، لوحة ٤٠ .

(٣) زكى محمد حسن : ن • م • س ، شكل ٧٨١ •

(٤) المرجع نفسه : شكل ٢٩٢ •

(٥) المرجع نفسه : شكل ٩٥٠ •

(٦) المرجع نفسه : شكل ٧٩٨ •

(٧) انظر لوحة رقم (٢٥٨) شكل رقم (٣/١٤٩) من هذه الرسالة •

(٨) مانويل جوميث مورينو : ن • م • س ، شكل ٣٩٦ •

(٩) Geza Fehervari : op.cit., p1.60-B ,No.171.

(١٠) حسن الباشا :
فنون التصوير فى مصر ، شكل ٤٤ ، طبعة دار نافع للطباعة والنشر ونشر دار النهضة العربية - القاهرة •

(١١) زكى محمد حسن : ن • م • س ، شكل ٧٨٧ •

(ب) الخيـل :

ليس غريبا أن تمثل رسوم الخيل فى الأوانى والأدوات المدنيـة ، فقد كانت الخيول من أبرز وسائل المواصلات وعدة الحرب ، وقد جاء رسمها محورا نوعا ما عن الطبيعة ، ويعتبر الصحن النحاسي المحفوظ بالمتحف الاتنغرافي فى أنقره واحدا من أهم أعمال الأوانى المعدنية العثمانية التى نفذ بها هـذا النوع من الزخرفة ، ليس لورودها به فحسب ، بل للأشكال المختلفة التـى رسمها الصانع ، حيث أورد ثلاثة أشكال للحصان ، أولـها حصان أسود اللـون يمتطيه فارس ممسكا بخطامه ، وباحدى يديه سيف ، وبالأخرى سهـم ، أو اداة لضرب الحصان كي يسرع ، ومن حيث التصميم العام لهذا الحصان يلاحـظ أن الحصان يعدو بسرعة فائقة ، حيث ترتفع يداه ورجلاه الى أعلى ، ورقبتـه قوست من أعلاها ، وذيله مرفوعا الى أعلى ، ثم يتجه أفقيا حتى خصلة الذيل التى حنيت الى أسفل .(١)

أما الشكل الثانى للحصان فلا يختلف عن سابقه فى إنفعالاته ، ولكنـه ذو لون أبيض تتخلله بقع داكنة ، أو بعبارة أخرى حصان أربد ، وأيضـا يتضح وجه الاختلاف فى كون الفارس الذى يمتطيه أصغر حجما ، وكذلك ممسكا بخطامه وباحدى يديه حربة طويلة ، كما أن ذيل الحصان أقرب الى الشكـل الحقيقي ، بدليل نشر الصانع لخصلة الذيل ، ومن الملاحظ أنه يعدو ، حيث أن أرجله ترتفع الى أعلى ، ورقبته محنية بما يشبه نصف دائرة .(٢)

أما الثالث فيختلف كلية فى الشكل والرمز عن سابقيه ، حيـث أورد حصانين متقابلين يفصل بينهما شجرة الحياة ، على شكل شجرة سرو وزهـرة سوسن نفذتا فى قالب واحد ، ومن الملاحظ أن كل حصان منهما قد ربط بواسطة سلسلة مظفورة فى الجانب المقابل له بجذع الشجرة ، وقد فغر فاه ليقطـف منها ماشاء (٣) ، ورفع ذيله على ظهره ، وهذا الشكل يرمز ضمن مايرمز الى

---

(١) انظر لوحة رقم (١٣) شكل رقم (١/١٥٠) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (١٣) " " (٢/١٥٠) " " "
(٣) " " " (١٣) " " (٣/١٥٠) " " "

المحبة والسلام والوئام .

ونستنتج من رسوم الخيول بأشكالها الثلاثة ، وما أبرز من انفعالاتها بهذا الصحن النحاسي أن الصانع يريد من ذلك إثبات أن بعد العناء والمثابرة يحق الحق ، ويعم الوئام والسلام ، ويتم قطف ثمار ذلك العناء.

وورد الحصان أيضا بقدر نحاسي محفوظ فى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة وعلى الرغم من أن الشكل المنفذ لايوحى كثيرا بأنه حصان ، لقصر رقبته ، وكبر حجم رأسه ، وإفتقاده الحيوية المعروفة عنه ، فان الصانع قطع هذا الشك برسم سرج على ظهره ، ليحدد نوعية هذا الحيوان . أما العيوب التى ذكرناها آنفا فلربما نجمت عن رغبة الصانع نفسه فى إبراز حالة الرعب والخوف التى مني بها الحصان ، نتيجة لمشاهدته لأنثى أسد بجواره (١)، ومع قبول هذا الشكل للحصان وما عبر عنه الصانع ، الا أننى لا أوافق الصانع على ذلك ، نظرا لما هو معروف عن الحصان فى حالته هذه من الوقوف على رجليه الخلفيتين ، وإصدار صهيله المعهود .

والحق فان رسوم الخيول إحتلت مكانة بارزة فى الفن الاسلامي ، ومن حيث تنفيذها بأعمال الأثاث المعدني الاسلامي أستطيع القول بأنها عرفت منذ فجر الاسلام ، كما يتضح بمجموعة صحون فضية يرجع تاريخها للقرون الأربعة الأولى (٢) ، وخلال القرنين الخامس والسادس الهجري قلل الصناع من تنفيذ هذه الرسوم ولكنهم مالبثوا أن أشاعوها بأعمالهم منذ مطلع القرن السابع الهجري ومن أمثلة ذلك طست نحاسي يرجع تاريخه لعام ٦٠٤ هـ / ١٢٠٧م محفوظا حاليا بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن(٣)، وابريق نحاسي مكفت من الموصل يرجع تاريخه لعام ٦٣٠ هـ / ١٢٣٢ م(٤)، وامتد تنفيذ هذه الرسوم الى

---

(١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (٤/١٥٠) من هذه الرسالة .

(٢) Ülker Erginsoy : A. E. R. 3,4,6,7.

(٣) Johan Ayers : op.cit., p.109.

(٤) صلاح حسين العبيدى :
التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ، لوحة ١٦/أ ،و،
الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ /١٩٧٠ م ،مطبعة المعارف ، بغداد .

الادوات الكتابية ، كما يتضح بمحبرة نحاسية مكفته بالفضه من مصر أو الشام، محفوظه حاليا بمتحف برلين ، يعود تاريخها للقرن السابع الهجري أيضا (الثالث عشر الميلادي)[١] . ومن القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) على سبيل المثال لا الحصر طست معمودية سانت لويس[٢] ، وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) شكل الحصان على هيئة تمثال يمتطيه فارس ، كما يتجلى فى تمثال حصان من إيران محفوظ باحدى المتاحف فى باريس[٣]، ونفذت رسوم الخيل بالأسلحة ، كما يلاحظ فى وجهي فأس من ايران أيضا ، يعود تاريخها للقرن الحادى عشر الهجري (السابع عشرالميلادى)[٤]، وهذا من الأمثلة النادرة لتمثيل هذا النوع من الزخرفة بالاسلحة رغم ما بينهما من صلة وثيقة .

أما فى الأعمال الفنية الأخرى فقد شاع استخدام رسوم الخيل فى اللوحات التصويرية[٥] ، والمخطوطات المصورة[٦] ، كما عرفت فى العاج[٧]، والخزف[٨]، والخشب[٩]، ومن خلال تتبعى لهذا النوع من الزخرفة أستطيع التأكيد بأن ايران والموصل كان لهما باع طويل فى هذا الميدان .

(ح) الغزلان :

وردت فىالأوانى والأدوات المعدنيةعلى ثلاثة أشكال ، نفذ إثنان منها تجسيما ، والثالث رسما ، فالغزلان المجسمة جاءت على شكلين ،وردا بشمعدانين فضيين محفوظين بمتحف المنيل فى القاهرة ، ويرجعان لفترة تاريخيةواحدة فى أواخر العصر العثماني ، وبالتحديد فى عهد الأسرة الخديوية بمصر. ومما

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٥١١ .
(٢) سعيد محمد مصيلحى : ن . م . س ، لوحه ٣٦.
(٣) Arthur Upham pope : op.cit.p1. 1405.
(٤) Ibid., p1.1431-D.
(٥) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٩٩.
(٦) John Ayers And others : op.cit., P.118.
(٧) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٤٢٠ .
(٨) Arthur Lane : op.cit., p1.63-A.
(٩) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٩٦ .

لاشك فيه أنهما من عمل صانع واحد ، وذلك بناء على التطابق التام في الأسلوب الفني فيما بينهما ، سواء من حيث التصميم أو طريقة تنفيذ الزخرفة.

ونستطيع أن نميز بين هذين الغزالين بواسطة قرنيهما ، فأحدهما ذو قرنين محنيين الى الخلف بما يشبه قرني الماعز ، ومن الملاحظات على هذا الغزال صغر جسمه ، وتمتعه بصحة جيدة ، من خلال إبراز الصانع لعضلاته، كما يلاحظ أنه فى حالة فزع شديد ، نظرا لوجود أسد بالجانب الآخر يتحفز للانقضاض عليه.(١)

أما الشكل الثانى فهو مايعرف باسم الغزال البرى ، ويتميز بقرنيه المتعددي الشعب التى تخرج منه ، فضلا عن ضخامة جسمه ، وقد نفذه الصانع وهو يقفز من فوق حطام شجرة يابسة ، وبالجانب الآخر يوجد نسر يفترس طائرا(٢) . وقد نفذ الصانع هذه العناصر الحيوانية ـ فى كلا العملين ـ على أرضية نباتية تمثل غابة ، مما يوحى رسمه بعنصري القوة المتمثلة فى النسر والأسد ، والوداعه المتمثلة فى الغزالين .

كما ورد الغزال رسما وذلك بقدر نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة ، حيث نفذ غزالين متدابرين فى موضع،ومتقابلين فى موضع آخر، أحدهما يشترك فى عمليتي التدابر والتقابل ، ويفصل بين كل اثنين منهما شجرة الحياة ، وقد اعتمد الصانع فى تنفيذه لرسوم الغزلان بهذا القدر على الخطوط الخارجية ، مستخدما فى ذلك أسلوب التلخيص، وتشبه هذه الغزلان من حيث الشكل العام الغزال الأول المجسم الذى سبقت الاشارة اليه ، مع الفارق فى تقريب الصورة فيما بينهما ، ويبدو أن الغزلان هنا فى حالة من النشوة والسعادة ، وقد عبر الصانع عن ذلك بابراز صدورها ، ورفع رقابها مع إنحناء رؤوسها الى الأمام .(٣)

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٥٨) شكل رقم (١/١٥١) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٢٥٩) " " (٢/١٥١) " " "
(٣) " " " (٢) " " (٣/١٥١) " " "

ومن جهة أخرى فان الشكل الأول للغزال المجسم ، والشكل المرسوم من الأشكال التى عرفا بالأعمال الفنية الاسلامية كالخشب . ومن أمثلة ذلك حشوة خشبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة يرجع تاريخها لعام ٢٨٧ هـ / ٩٠٠ م [١] ، والخزف كما يتضح بجزء من صحن ذي زخارف مرسومة تحت الطلاء من مصر ، يرجع تاريخه للقرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادى) [٢] ، والفسيفساء وذلك بأرض الحمام فى قصر هشام بن عبد الملك الواقع بخربة المفجر بالقرب من أريحا فى فلسطين [٣] ، والعاج كما يشاهد ببوق صيد من صقليه أو جنوب ايطاليا يرجع تاريخه للقرن السادس الهجري (الثانى عشر الميلادي) [٤].

وعرفا أيضا فى جلود الكتب وذلك بجلدة كتاب من ايران فى القرن العاشر الهجري أو الحادى عشر (السادس عشر أو السابع عشر الميلادي) محفوظة فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن [٥] ، والمخطوطات المصورة ،كما فى أحدى صفحات نسخة من مخطوطة "حول المواد الطبية "لديسقوريدس ،يرجع تاريخهـا لسنة ٦٢١ هـ/ ١٢٢٤م [٦] ، وأخيرا وردا فى النسيج كما فى قطعة من نسيج الحرير من ايران يعود تاريخها للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) [٧].

أما الشكل الثانى المجسم فقد ندر وروده بالأعمال الفنية الاسلامية [٨]

---

(١) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٣٠٠ .
(٢) حسن الباشا : ن . م . س ، شكل ٣٩ .
(٣) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٩٥٠ .
(٤) عبد المنعم رسلان : ن . م . س ، لوحة ١٠٨ / أ .
(٥) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٩٤٠ .
(٦) دافيد تالبوت رايس : ن . م . س ،شكل ١٠٣ .
(٧) م . س . ديماند : ن . م . س ،لوحة ملونه رقم (٤) .
(٨) من أقدم الأمثله المعدنيه للغزلان البريه قبل الاسلام تمثال برونزى يرجع تاريخه لحضارة تاش شاغي التى ظهرت فى وسط الأناضول بآسيا الصغرى ، وهو محفوظ بمتحف الحضارات الاناضوليه برقم ١١٨٧٨، وهذا الشكل يشبه تماما المثال النادر الذى ورد بأعمال الأثاث المعدني العثماني .

* トルコ文明展 :41.

اذ لم يرد فيما أعلم - الا بالمخطوطات المصورة ، ومن أمثلة ذلك مخطوط من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من مصر ، يرجع تاريخه للقرنين الثامن أو التاسع الهجري (الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادي) من مجموعة السيدة زره هومان ببرلين(١). وجلود الكتب كما هو ملاحظ فى جلدة كتاب من اللاكيه من الهند ، أو ايران فى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادى محفوظ بمتحف همبرج (٢) . كما ورد الغزال البري فى العاج ، وذلك بعلبة مؤرخة بسنة ٤١٧ هـ / ١٠٢٦ م محفوظة فى متحف برغش بالأندلس .(٣)

أما فى العصر العثماني فقد ورد هذا النمط من الغزلان بأعمال فنية مختلفة ، نذكر منها الخزف ، ومن أمثلة ذلك صحن من الخزف من أزنيك بآسيا الصغرى يرجع تاريخه فيما بين ٩٦٨ - ٩٨٨ هـ / ١٥٦٠ - ١٥٨٠ م(٤) ، وايضا ورد الغزال البري باحدى المخطوطات المصورة المحفوظة بمكتبة متحف طوب قابو سراي برقم (هـ . ٥/٢١٣٤) ، يرجع تاريخها لسنة ٩٤٧هـ/١٥٤٠م(٥)،كما ورد هذا النمط من الغزلان بقمقم من الذهب والفضة محفوظ بمتحف طوب قابى سراي يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)(٦).

(ط) الجمال :

جمع جمل ، وقد ندر تمثيله فى الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية، اذ لم ترد رسومه الا ضمن منظر طبيعي نفذ بدلة فضية محفوظة فى متحف المنيل بالقاهرة ، حيث يلاحظ وجود الجمل فى أقصى المنظر ، وعلى ظهره جمّال ، وعلى الرغم من عدم وضوح ملامح الجمل لبعده ، فانه يرى فى المنظر ميمما وجهه شطر المدينة ، وقد أشرف على الوصول اليها ، مما يوحى بأنه قادم من رحلة خارج المدينة .(٧)

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٨٨٩ .

(٢) المرجع نفسه ، شكل ٩٤٦ .

(٣) مانويل جوميث مورينو : ن . ت . س ، شكل ٣٦٨ .

(٤) Arthur Lane : op.cit., fig.42-A

(٥) トルコ文明展 : 348.

(٦) Arthur Upham pope : op.cit., pl.1380.

(٧) انظر لوحة رقم (١٢٣) شكل رقم (١٥٢) من هذه الرسالة .

وقد عرف الجمل فى الأوانى والأدوات المعدنية فى العصر الاسلامي منذ فترة مبكرة ترجع لما بين القرنين الثالث والرابع الهجري (التاسع والعاشر الميلادي)، كما يتضح فى صحن فضي محفوظ بمتحف الهرميتاج فى لينينغراد [١].

ورغم ندرة رسوم الجمل فى الأعمال المعدنية الاسلامية ، فقد وردت بكثرة فى المخطوطات المصورة [٢]، والأعمال الخزفية . [٣]

ثانيا : الحيوانات البحرية :

لم يمثل فى الأوانى والادوات المعدنية العثمانية من الحيوانات البحرية الا السمك [٤]، وقد وردت رسومه فى الأعمال المخصصة للشرب والنظافة ، رغبة من الفنان فى إضفاء لمحة جمالية على هذين النوعين من الأعمال ، وبالذات عندما تعبأ ماء ، حيث يخيل للناظر أن الأسماك تتحرك فى الوعاء .

---

(١) Ülker Erginsoy: A.E.R.7.

(٢) زكى محمد حسن : ن . م . س ، شكل ٨٧٧ ، ٨٧٩ ، ٨٨١ ، ٨٩٠ مكرر.

(٣) Gaston Migeon : op.cit.,pl. Lv1.

(٤) يعد السمك من العناصر المألوفة فى الفنون القديمة ، وإرتبط عند الأمم بمعتقدات ومفاهيم منها – على سبيل المثال – أن السمك كان رمز للحياة عند الفراعنة ، وأتخذ شعارا لأزوريس كما رمزوا لايزيس بسمكتين متقابلتين مع أزهار اللوتس [أ] ، وأيضا كان السمك رمزا للمسيح عليه السلام ، لأن السمك إشارة الى اسمه ، كما أقبل الصناع الشعبيون على الزخرفة به ظنا منهم بأن السمك يرمز الى الرخاء والفأل الحسن [ب]، أما فى العصر الاسلامي فقد حظي السمك بعناية الفنان المسلم وشاع عنصرا زخرفيا فى الأعمال الفنية على مدار القرون الاسلاميه ، ولم يكن تنفيذه بها مرتبطا بالمفاهيم التى صبغ بها قبل الاسلام [ج].

(أ) مايسه محمود داود : الرنوك الاسلاميه ، ص ٢٨ ، مقال بمجلة الداره ، العدد الثالث السنه السابعه ربيع الثانى ١٤٠٢هـ/فبراير١٩٨٢م، الرياض .

(ب) منى محمد بدر : (أثر الفن القبطي على الفن الاسلامي فى التحف المنقولة) ص ١٠٨ ،رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة سنة ١٩٨٠ م .

(ج) ناصر بن على الحارثى : ن . م . س ، ص ١٢٩ .

وقد ورد هذا النوع من الزخرفة فى الأثاث المعدني العثماني على ثلاثة أنماط ، الأول نفذ السمك فى صورة تنتزع الاعجاب ان دلت على شىء فانما تدل على مهارة الفنان ، وقدرته على الاستيعاب والابتكار ، حيث رسم سمكتين برأس واحد ، وبالاضافة الى ذلك فقد أبرز الانفعالات والحركات والملامح الخاصة بالسمكتين .

فمن حيث الانفعالات والحركات يلاحظ أن السمكة اليمنى تتجه فى إنحناءة الى اليمين ، أما اليسرى فتسير بنفس نظام اليمنى ، ولكنها تتجه الى الشمال ، أما الملامح فلا شك أن الفنان بذل مجهودا كبيرا فى سبيل الوصول برسمهما الى الشكل الحقيقي للسمكة ، كما بين العناصر المكونة لها من رأس وبدن وذيل ، ففى الرأس رسم العين والفم ، وحدده عن البدن ، أما البدن فقد أبرز فيه الزعانف ، والقشور عن طريق استخدام الخطوط المتقاطعة ، وفى الذيل جعل الزعنف الأيسر فى السمكة اليمنى ، والايمن فى اليسرى كبيران ، وذلك ناتج عن انحناءة كل منهما ، حيث تقتضى المهارة أن يكون الزعنف المقابل هو الأكبر دائما . وفضلا عن ذلك فقد حاول الفنان مراعاة قيم الضوء والظل بجعل فراغات بين القشور والاطار الخارجي الذى يحدد جسم السمكة ، مما أضفى على السمك الحركة والحيوية اللازمتين .(١)

وتجدر الاشارة الى أن هذا النمط من الزخرفه لم يكن من مبتكرات العصر العثماني ، فقد عرف قبل ذلك فى أعمالا أخرى غير معدنية .(٢)

أما الأسلوب الشائع فى تنفيذ رسوم السمك فى العصر العثماني فيتمثل فى رسم السمك بقاع الوعاء ، أو الاناء من الداخل ، بحيث يتقابل السمك برؤوسه حول شكل دائري أو شبه دائري (٣)، وقد أستخدم هذا الاسلوب بكثرة فى العصر المملوكي .(٤)

---

(١) انظر شكل رقم (١/١٥٣) من هذه الرسالة .

(٢) Claude Humbert : Islamic Ornamental Design. fig.932, Faber And Faber, London, 1980.

(٣) انظر لوحة رقم (٤٠٢) شكل رقم (٢/١٥٣) من هذه الرسالة .

(٤) سعيد مصيلحى : ن . م . س ، ص ٣٠٢ .

ولم يكتف الصناع بتنفيذ رسوم السمك بالأسطح الداخلية للأوعية أو الأوانى ، بل نفذوا رسومه بالأسطح الخارجية ، كما يلاحظ فى قدر نحاسي محفوظ بمتحف الفن الاسلامي فى القاهرة ، يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، صنعه المعلم ابراهيم بن المعلم أحمد الفقيه الأسطنبولى (١)، ومما يثير الانتباه فى تنفيذ هذا النوع من الزخرفة رسم سمكتين متقابلتين يفصل بينهما (شجرة الحياة) • وهذا مخالف لما جرت عليه العادة خلال القرون السابقة ، حيث كان الصناع يقتصرون على الطيور والدواب •

أما فى العصر العثماني فلم ألاحظ احتواء شجرة الحياة على العنصر السمكي الا بالأعمال الخشبية المعمارية فى الحجاز ، كما يتضح بالحشوة الوسطى من المنطقة العلوية بالشباك الواقع بالجدار الغربي (الواجهه الرئيسية) للغرفة الكائنة جنوبي الديوان الرئيسي بالطابق الاول فى المنزل رقم (٢) المؤرخ بعام ١٢٣٢ هـ بقصر الملك فيصل (١٠٣٠ - ١٢٣٢هـ) بمكة المكرمة •(٢)

ثالثا : الحيوانات الخرافية :

احتلت رسوم الحيوانات الخرافية (٣) مكانة بارزة فى الأوانى والأدوات المعدنية ، ولم يقتصر الصناع على تنفيذ هذا النوع من الزخرفة وفق اساليب التنفيذ ، بل نفذوها تشكيلا ، حيث شكلت بعض أجزاء أنواع الأثاث

---

(١) انظر لوحة رقم (٢) شكل رقم (٣/١٥٣) من هذه الرسالة •

(٢) ناصر بن على الحارثى : ن • م • س ، لوحه ٥٨ •

(٣) أمثال التنين والعنقاء والكيلين والغرنوق ، أما التنين فأغلب اشكاله مايكون بجناحي نسر وبراثن أسد وذيل ثعبان ، وبجسمه قشور وفى رأسه قرنان وبفمه سنان حادان والعنقاء لها جسم التنين ورأس الديك البري ، أما الكيلين فله رأس أسد وفى جبهته قرن واحد •

* زكى محمد حسن :
الصين وفنون الاسلام ، ص ٤٦ ، طبعة دار الرائد العربى ، بيروت •

المعدني على هيئة حيوانات خرافية ، كما يلاحظ بمقابض الأباريق وصنابيرها [١]، وفوهات بعض القماقم [٢]، ومقابض بعض الأكواز .[٣]

ومن المعروف أن هذا الاسلوب الزخرفي جلبه المسلمون من الشرق الأقصى، بفضل موجات الفتح الاسلامي ، وهجرات الصناع ، وتأثر به الصناع المسلمون، فنفذوه فى كثير من منتجاتهم الفنية ، ويعزى هذا الأمر لملائمته من حيث التركيب مع مبدأ التحوير الذى التزموا به وأجادوه ، وأصبح بمرور الزمن من السمات الاساسية التى تميز بها الفن الاسلامي ، ولذلك لم يكن تنفيذهم لهذا النوع من الزخرفة مرتبطا بالمفاهيم التى صبغ بها فى الفنون القديمة .

وقد وردت رسوم الحيوانات الخرافية بالأواني المعدنية العثمانية على عدة أشكال ، من أبرزها مايتخذ ذيل ثعبان ورأس أسد[٤]، وشكل يشبه الثعبان فى جبهته قرن واحد[٥] ، وربما يمثل هذا الشكل أحد أشكال العنقاء، كما ورد نفس الشكل بدون قرن .[٦]

---

(١) انظر اللوحات رقم (٣٧٢ ، ٣٨٦ ، ٣٩٢) شكل رقم (١٥٤) من هذه الرسالة .
(٢) " " " (٣٥٩ ، ٣٦١ ، ٣٦٣) " " (١٥٤) " " "
(٣) " " " (٧٧ ، ٧٨ ، ٨٩) " " (١٥٤) " " "
(٤) انظر لوحة رقم (٧٨) شكل رقم (١/١٥٤) من هذه الرسالة .
(٥) " " " (٣٨٢) " " (٢/١٥٤) " " "
(٦) " " " (٣٧٢) " " (٣/١٥٤) " " "

وختاما أود أن أشير الى أن هناك أشكالا زخرفية لاتندرج وحدة مستقلة تحت أى نوع من أنواع الزخارف حسب تقسيم فصول هذا الباب ، نظرا لاشتمالها على أكثر من نوع من الزخارف ، وهذا مادفعني لوضعها فى آخر هذا الباب ، وأعنى بذلك المناظر الطبيعية ، والمزهريات ، والأباريق المزخرفة .

فبالنسبة للمناظر الطبيعية فقد وردت فى قلة من الأوانى والأدوات المعدنية العثمانية ، وخاصة الدلال الفضية ، وأول هذه المناظر يمثل منظرا مائيا لنهر بشاطئه الأقرب للمشاهد نخلتان كبيرتان غير متباعدتين ، وخلفهما يلاحظ وجود قاربين فى النهر ، أما الشاطيء الآخر البعيد فقد نفذ الفنان منظرا للمباني ، حيث تبدو قباب المساجد ومآذنها ، كما مثل الفنان نخلا ، ويرى على حافة الشاطيء نفسه وبالقرب من المدينة جمل يسير وعليه جمّال ، ميمما وجهه شطر المدينة .(١)

والمنظر الثانى لايختلف كثيرا عن سابقه ، فقد أستعيض عن القوارب بسفينة كبيرة (٢)، والمنظر الثالث يختلف عن سابقيه من عدة وجوه ، فالنخلتان الموجودتان فى المنظر الأول يلاحظ وجودهما فى الخلف ، كما يرى فى الصورة سفينة شراعية كبيرة وقاربان ، وطيور ، وترى المدينة بعيدة جدا(٣)، أما المنظر الرابع فيختلف عن المناظر الثلاثة السابقة ، حيث أنه لايوجد فى النهر قوارب أو طيور ، كما توجد على الشاطيء الخلفي عدة مبانى ، وجمل يهم بدخول المدينة (٤).

وقد اهتم الفنان بمراعاة قواعد المنظور ، كما عني بتكبير العنصر الذى يرغب فى إيضاحه للمشاهد ، حيث يلاحظ أن هذه المناظر الأربعة تمثل منطقة معينة ، تم توزيعها على ثلاثة مناظر ، والدليل على ذلك رؤية جزء من المنظر السابق فى المنظر اللاحق .

---

(١) انظر لوحة رقم (١٢٣) شكل رقم (١/١٥٥) من هذه الرسالة .
(٢) " " (١٢٢) " " (٢/١٥٥) " " "
(٣) " شكل " (٣/١٥٥) .
(٤) " " " (٤/١٥٥) .

وفيما يتعلق بالمزهريات فقد وردت في الأواني والأدوات المعدنية العثمانية على عدة أشكال ، الأول يمثل طستا على الطراز الايراني ، تنبثق منه أزهار السوس والقرنفل[١]، والثاني عبارة عن مزهرية تنبثق منها وريدات مختلفة[٢] ، والثالث مزهرية أيضا مثلت بداخلها زخرفة التوريق الاسلامية المحورة .[٣]

والرابع ورد رسم لأباريق مزخرفة بأشكال نباتية متنوعة[٤]، ويعد هذا الأسلوب الزخرفي طرازا عثمانيا خالصا ، لم يقتصر على تنفيذه في الأعمال المعدنية فحسب ، بل بالخزف أيضا ، ومن أمثلة ذلك صحن من أزنيك بآسيا الصغرى يرجع تاريخه للقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وهو محفوظ حاليا بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن[٥]، والخامس عبارة عن سلة بداخلها وريدات[٦].

---

(١) انظر لوحة رقم (٢٩) شكل رقم (١/١٥٦) من هذه الرسالة .

(٢) " " " (٣٠) " " (٢/١٥٦) " " "

(٣) " " " (٣٠) " " (٣/١٥٦) " " "

(٤) " " " (٢٩) " " (٤/١٥٦) " " "

(٥) زكى محمد حسن : أطلس ، شكل ٢٤٣ .

(٦) انظر لوحة رقم (١٣٤) شكل رقم (٥/١٥٦) من هذه الرسالة .

الخاتمة

برع صناع الأواني والأدوات المعدنية العثمانية في اظهار منتجاتهم الفنية بمستوى فني رائع يعكس مدى مابلغه الفن الاسلامي في هذا العصر من رقي وتطور ، سواء أكان هذا من الناحية الفنية أم الزخرفية ، وذلك على عكس ماكان سائدا لدى بعض الباحثين من أن العثمانيين لم يبدعوا في هذا المجال .

ومن هذا المنطلق فقد تنوعت النتائج العلمية التي توصلت اليها من خلال دراستي لهذا الموضوع بتنوع المباحث التي شملتها الدراسة ، سواء فيما يتعلق بالمعادن ، أو طرق التشكيل ، أو أساليب التنفيذ ، أو فيما يتصل بتصميم كل نوع من أنواع الأثاث ، أو فيما يخص الكتابات والعناصر الزخرفية .

فبالنسبة للمعادن أثبتت الدراسة استعمال النحاس على نطاق واسع خلال فترة البحث ، مما يدل على وفرته ، وقابليته لهذا النوع من الأعمال، تليه الفضة ، ثم الحديد ، ثم الزنك ، فالذهب . أما الأحجار الكريمة فقد كان البللور الصخري أكثر إستخداما من غيره من الأحجار .

ومن جهة أخرى فقد نفت الدراسة بالأدلة العلمية الموثوقة ماذهب اليه علماء الحملة الفرنسية من أنه لاتوجد بمصر معادن ، كما ثبت من الدراسة أن مصر والمملكة العربية السعودية كانتا تستوردان من تركيا وأوربا الخامات المعدنية ، ووصل الأمر مداه باستيراد مصر لأعمال الأثاث من تركيا ، أما المملكة ـ وبخاصة الحجاز ـ فكانت ترسل اليها أعمال الأثاث في شكل هبات وهدايا ، يقدمها السلاطين ومن في طبقتهم والأثرياء للمسجد النبوي بالمدينة ، والمسجد الحرام في مكة .

وقد تبوأت مدينة استانبول مكانة عالية في ميدان صناعة الأثاث المعدني خلال العصر العثماني ، أما القاهرة فتأتي في المرتبة الثانية ، وذلك بخلاف ماقرره بعض الباحثين المحدثين من أن مجيء العثمانيين الى القاهرة قوض إزدهارها الصناعي المعهود ، معتمدين في ذلك على تدهور صناعة التكفيت في هذا العصر ، الأمر الذي دعاهم الى تعميم هذا الحكم على الصناعات

المعدنية كلها ، مع أن تدهور صناعة التكفيت كان قائما منذ أواخر العصر المملوكي •

وفيما يتعلق بطرق التشكيل فقد كان الطرق أكثر استخداما من السبك، والخرط ، أما طريقة التوصيل فلا يكاد يخلو عمل من الأعمال من إستخدامها اما باللحام أو البرشمه •

وفيما يتصل بأساليب تنفيذ الزخارف فقد إستعمل الصناع الحفر ، والمينا ، والطلاء ، والتكفيت ، والترصيع ، والتفريغ (التخريم)، والريبوسي ، وذلك بدرجات متفاوته •

وقد شاع من أنواع الحفر ، الحفر الغائر البسيط (الحز) ،وكذلك الحفر المائل والبارز اللذين احتلا مكانة مرموقة منذ القرن الثانى عشر الهجري فى تركيا ، والثالث عشر فى مصر والمملكة ، وذلك لاقبال الصناع على إستخدام الأسلوب الأوربي الوافد الذى يعتمد فى المقام الأول على البروز •

أما الحفر الغائر العميق فقد أقل الصناع من إستخدامه ، نظرا لعزوفهم عن تنفيذ الأساليب المرتبطة به كالتكفيت ، فضلا عن أن أغلب أنواع الأثاث المعدني مثل المباخر ، والقناديل ، والكوانين ، والكبشات مرتبطة فى تنفيذها بأساليب صناعية أخرى كالتفريغ (التخريم) ، وذلك لأغراض متصلة بوظيفة كل منها ، والى جانب ذلك فان المعادن ليست من المواد القابلة للكسر بسهولة ، كالأخشاب والفخار والأحجار والرخام ، التى يكون أسلوب الحفر الغائر العميق أكثر ملائمة لها •

وبالنسبة لأسلوبي المينا والنيللو فقد أقبل الصناع على تنفيذهما بأعمال الأثاث المعدني طوال القرون العثمانية ، وخاصة فى أواخر العصر العثماني •

وبصدد النيللو فقد أثبتُّ خطأ التفسير الذى ذهب اليه جلال أسعد

أرسوان من أن معنى كلمة (Savatlama) التركيـة التى تطلق على هذا الأسلوب لايرجع أصلها الى العربية .

وأيضا أستخدم الطلاء على نطاق واسع فى أعمال الأثاث المعدني خلال العصر العثماني ، وخاصة بالأعمال النحاسية التى شاع طلاؤها بالذهب منذ أواخر العصر العثماني .

كما حظي الترصيع بنصيب وافر خلال فترة الدراسة ، وبخاصة فى الأعمال المخصصة للسلاطين ومن فى طبقتهم ، أو المهداة ، أو الموقوفة على المسجد النبوي والحرم المكي الشريف .

وفيما يتصل بأسلوب التفريغ فقد إحتل مكانة كبيرة طوال العصر العثماني ،وبالذات فى وسائل الاضاءة ،والتدفئة ، والمباخر ، وبعض أدوات المطبخ ، وذلك لأغراض متصلة بوظيفة كل نوع من هذه الأنواع على النحو الذى شرحناه فى موضعه فى الرسالة ، كما إنتشر أسلوب الريبوسي منذ القرن الثانى عشر الهجري .

أما فيما يتعلق بالتصميم فغني عن القول : بأن العصر العثمانى يعد أزهى العصور فى هذا المجال ، ويبدو هذا الأمر واضحا فى أنواع الأثاث التى شملتها بالدراسة ، وان القاء نظرة على الأشكال الخاصة بالتصميم - التى تعمل لأول مرة فى مثل هذا النوع من الدراسات - لدليل على صحة ماذهبت اليه .

وعلى سبيل المثال لا الحصر ظهرت فى العصر العثماني القدور التى تتميز بشدة عمقها ، والتدرج فى إتساعها من أسفل الى أعلى ، وطول رقبتها ، كما ظهرت - لأول مرة - التفسيرات والدلال ، والجزوات ،والسموار، ومطاحن البن التى تدار باليد بدلا من الهاونات كما ظهرت أيضا ظروف الفناجين أو الأكواب ، والشوك .

أما فى وسائل الاضاءة فنلحظ أن الشمعدانات مرت بأربع مراحل ،

الأولى صممت شمعداناتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثماني، وفى الثانية ظهر الطراز العثماني الخالص ، والثالثة بدت شمعداناتها متأثرة بصفة رئيسة بالأسلوب الأوربي الوافد ، وفى المرحلة الرابعة صممت الشمعدانات بشكل مغاير ، الغرض منه ملائمته للتطور الذى جد على وسائل الاضاءة بعد إكتشاف الكهرباء فى أواخر العصر العثماني ، وكانت هذه المرحلة إيذانا بتوديع العالم الاسلامي لهذه الاداة التى لعبت دورا هاما طوال القرون الاسلامية •

وبالنسبة للثريات فقد مرت بثلاث مراحل ، الأولى صممت ثرياتها على النسق الذى كان معروفا قبل العصر العثماني ، والثانية على الطراز العثماني الخالص الذى تحكم فيه نظام تخطيط المسجد العثماني ، حيث أدى تكبير المعماريين لمساحة بيت الصلاة الى صنع ثريات كبيرة الحجم ، عبارة عن قضبان حديدية أو نحاسية يعلق فى مواضع متعددة منها عدد كبير من المزايت ، حتى ينتشر نورها فى أرجاء هذه المساحة الواسعة • أما المرحلة الثالثة فلا تدخل فى نطاق بحثنا ، حيث صممت الثريات من الزجاج والكريستال، (البللور الصخرى)، لأن هذه المواد تلائم التطور الذى جد على وسائل الاضاءة ، على النحو الذى أوضحته آنفا •

كما مرت القناديل بثلاث مراحل أيضا ، الأولى صممت قناديلها على وفق التصميم الذى كان شائعا فى العصرين السلجوقي والمملوكي ، وخاصة مايعرف بالمشكاوات الزجاجية • وفى المرحلة الثانية تجلى الطراز العثماني الخالص ، وبالذات القناديل الدائرية الشكل ، والمرحلة الثالثة شكلت قناديلها لتواكب التطور الذى جد على وسائل الاضاءة ، وبدت متأثرة الى حد كبير بالأسلوب الأوربي الوافد •

أما الكوانين فقد صممت على أشكال مختلفة ، أهمها ذو قاعدة دائرية ، وبدن على شكل كروي ، وغطاء على شكل قبة ، ويعد هذا التصميم إبتكارا عثمانيا محضا لم يسبق اليه •

وفيما يتعلق بأدوات التطيب والنظافة والزينة ،فقد أعتنى العثمانيون بالمبخرة ، وصمموها على أشكال مختلفة ، ثم استقروا على شكل واحد يتمثل فى قاعدة دائرية وبدن نصف كروي ، وغطاء على هيئة قبة مخرمة ، وكان هذا التصميم نهاية المطاف لجهود من الزمن بذلها الصناع فى سبيل تطوير المبخرة ، ومعالجة أوجه القصور التى ظهرت فى المباخر السابقة على النحو الذى فصلته فى موضعه من الرسالة • ولم يقتصر الصناع على ذلك بل أحدثوا لأول مرة مخزنا للبخور فى المبخرة نفسها •

كذلك ظهرت القماقم بأشكال مختلفة ، واتسم أغلبها بصغر الحجم ، أما الأباريق فصممت على أشكال متعددة أيضا ، وأحدث العثمانيون – لأول مرة – غطاء للصنبور ، كما أوجدوا حلقة ببدن الأبريق ، يتم من خلالها تعليق الابريق حال الفراغ من الوضوء ، وظهرت فى العصر العثماني الصبانات والتعليقات ، وخاصة البيضاوية الشكل •

أما الكتابات فنفذ الصناع من أنواع الخط العربي الثلث ، والنسخ ، والتعليق ، وندر استخدامهم للخط الكوفي ، وتبين لى أن الثلث والنسخ كانا أكثر تمثيلا بالأثاث من التعليق الذى انتشر فى أواخر العصر العثماني• وظهرت أغلب النقوش دون المستوى الفنى المطلوب •

وأمكن بحمد الله تصويب قراءات غير صحيحة وقع فيها بعض الباحثين الذين نشروا بعض التحف المؤرخة ، كما يتضح فى النقوش التالية (٥ ، ١٠، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤، ٢٥، ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٧٦ ، ٧٧) • كما تم تصويب نقوش بأكملها ، كما هو الحال فى النقش رقم (٢٠) ،وأيضا أسطر كاملة ، كما فى نقش رقم (٦٧) ، وأيضا تم تصويب أخطاء وقع فيها الصناع أنفسهم ، كما هو الحال فى النقوش رقم(١٢، ٣٠ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١، ٦٠، ٧٥) ، وأمكن بفضل الله قراءة نقوش لم تقرأ من قبل بعض الباحثين الذين نشروا التحف الخاصة بها ، كما يتجلى فى النقوش رقم (١٩ ، ٣١ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٤) •

ولم أقتصر على ذلك ، بل نشرت لأول مرة ستة وثلاثين نقشا ، وهى النقوش رقم (٢ ، ٣ ، ٦ ، ١٢ ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٧٩) ٠

ومن خلال ترجمتى لجميع النقوش المكتوبة بلغة غير عربية ، صححت ترجمات خاطئة وقع فيها بعض الباحثين مثل النقوش رقم (٢٠ ، ٢٤ ، ٢٧)٠

وبطبيعة الحال فقد اشتملت هذه النقوش على أسماء وألقاب ، وتتمثل الأسماء فى أسماء سلاطين ، وأمراء ، ووزراء ، وقضاة ، وصناع ، وأماكن ٠ ونظرا لعدم العثور ـ فيما اطلعت عليه من مصادر ـ على ترجمات لبعض الأسماء ، فقد اكتفيت بعمل قائمة بأسماء السلاطين ، كما تحدثت عن الأسلوب الفني لكل صانع وقع على عمله ، رغم ندرة ذلك ٠

أما الألقاب فقد قمت بحصرها فى خمسة وأربعين لقبا ، شاع منها بالاثاث المعدني العثماني (سلطان ، صاحب ٠٠ ، خانم ، قادين ، باشا ،خان) ٠

أما من الناحية الفنية فقد لاحظت أن موضع النقش وحجمه فى التحفة خاضعان للتصميم العام ، كما أن اختيار مضمون النص المراد تنفيذه راجع لوظيفة العمل نفسه ، ولوحظ ـ أيضا ـ أن الصناع إتبعوا أسلوب تكملة آخر حرف من الكلمة الأخيرة فى السطر الذى يلى سطرها ، وكذلك إستعملوا أسلوب تقديم سطر على آخر ، كما إتبعوا نظام الاختزال ، ولم يهتموا بالنقط والاعجام فى أغلب النقوش ٠

وإنتشرت التوقيعات مثل الطغراوات ، والتشكيلات الطغرائية ، وقد حظي الأثاث المعدني بنصيب وافر من الطغراوات ، وخاصة فى عهد السلطان عبد الحميد الثانى ٠ وتمثلت أساليب تنفيذ الكتابات فى الحفر ،وبالذات الحفر الغائر البسيط ، والنيللو ، والترصيع ، والتكفيت ٠

أما العناصر الزخرفية فقد نفذ الصناع من أنواعها الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية وكانت الزخارف النباتية

أكثر أنواع الزخارف تمثيلا بالأثاث المعدني العثماني ، سواء فيما يتعلق بالزخارف المفردة مثل الأزهار كالسوسن ، والقرنفل ، والوريدات ، أو الاشجار من سرو ونخل ، أو الثمار كعناقيد العنب ، والرمان ، والكرز ، والثوم ٠

والمركبة نفذ منها الزخرفة الخطاوية ، والزخرفة العثمانية التى قمت بتسميتها - لأول مرة - ، وزخرفة التوريق المحورة التى أثبت خطأ مسمييها الشائعين ، كما شاع منذ أواخر العصر العثماني الأسلوب الأوربي فى الزخرفة من باروك وروكوكو ٠

وفيما يتصل بالأشكال الهندسية فقد قلل الصناع من تنفيذها بالأثاث ، لأنه مصمم أصلا ليأخذ شكلا هندسيا ، وما نفذ منها تمثل فى شعارات رسمية مثل التاج الذى كان تمثيله بمصر أفضل من تنفيذه بالأعمال فى تركيا ، وزخرفة الأهله ، وبعض الشارات العسكرية ٠

أما الوحدات الهندسية فنفذ منها خاتم سليمان ٠ وفى هذا المقام فندت افتراء من يرى أن تنفيذ هذه الوحدة فى الفن الاسلامي فيه إحياء للتراث اليهودى المزعوم فى فلسطين العربية الاسلامية ٠ كما نفذ منها الطبق النجمي ، وزخرفة الانكسارات ، والكرندازي ، وأبوجنزير ، والجدائل، والزخرفة المقصية ، والخرزية ، والعناصر المعمارية ،والمناظر الطبيعية ٠

ويعد الطبق النجمي وأبوجنزير - اللذان صممت على نسقهما بعض الثريات - أكبر وحدتين هندسيتين فى الفن الاسلامى على الاطلاق ، اذ يتراوح قطر كل منهما مابين ستة الى ثلاثة أمتار بعد أن كان لايتجاوز بأى حال من الأحوال سبعين سنتيمترا ٠

أما الأشكال الحيوانية فقد عزف الصناع عن إستخدامها ، على عكس ماكان شائعا قبل ذلك ، وبخاصة فى العصرين السلجوقي والمملوكي ، وما ورد منها نفذ فى أغلب الأحيان محورا عن أصله ٠

وقد نفذ بالأثاث الديكة ، والطواويس ، والنسور ، والعصافير ،

والحمام ، والبط ، والأوز ، كما نفذوا الأسود ، والغزلان ،والخيول ،والجمال، وبرعوا فى تنفيذ رسوم الأسماك ، والحيوانات الخرافية ٠

ويستلفت النظر فى الزخارف الحيوانية الممثلة بالأثاث ٠ ظهور رسوم النحل لأول مرة بالمعادن الاسلامية ٠

وقد تم نشر مائتين وإثنتين وثمانين تحفه تنشر لأول مرة من جملة أربعمائة وستة عشر تحفة ، وكذلك عمل (٧١٨) شكلا، مما يعد ـ فيما أحسب ـ إضافة مهمة فى هذا النوع من الدراسات ٠

وأيضا قمت بحصر أنواع الأواني المعدنية ـ لأول مرة ـ فى ثلاثة أقسام رئيسة هى : (أدوات وأوانى المطبخ) ، و (وسائل الاضاءة والتدفئة والحفظ والراحة) ، و (أدوات التطيب والنظافة والزينة) ٠ ويندرج تحت كل قسم من هذه الأقسام أنواع متعددة من أعمال الأثاث بلغت خمسة وأربعين نوعا ٠

ونظرا لاختلاف الباحثين فى تسميات أنواع الأثاث ، فقد أفردت ـ لأول مرة أيضا ـ معجما خاصا لذلك ، بالعربية ومايقابلها فى اللغات التركية ، والفارسية ، والانجليزية ، معتمدا الاسم العربي المتداول فى المملكة العربية السعودية حتى لو كان معربا ، متوخيا ـ قدر الامكان ـ الدقة فى المقابلة ٠

وبالاضافة الى ذلك فقد أرفقت بالبحث جداول عدة ، الأول للسلاطين العثمانيين،

أما الجدول الثانى فمتعلق بتكوين الصخور التى تستخرج منها المعادن، والثالث متصل بالفلزات وخصائصها ،والرابع للأحجار الكريمة ومميزاتها ٠

وفى الختام آمل أن تكون هذه النتائج العلمية المتواضعة اضافة جديدة فى مجال الدراسات الأثرية ،وأن تضىء الطريق لمن يأتى بعدى فىأبحاث مستقبلية ٠

وبالله التوفيق ٠

المصادر والمراجع

(القرآن الكريـــم)

أولا : المخطوطات :

(الســـــــجلات)

(١) سجل رقم ٩٠٦٢ ، المحفوظ فى إرشيف طوب قابى سراي بمدينة استانبول.
(٢) " " ١٠٠٠٩/د، " " " " " " "

(الدفاتـــــــر)

(٣) دفتر رقم (٣٥) ضمن دفاتر الأملاك الوطنية ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
(٤) دفتر رقم (٦٦) ضمن دفاتر مختلفة ومتنوعة ، محفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
(٥) دفتر رقم (١) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
(٦) دفتر رقم (٢) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
(٧) دفتر رقم (٣) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
(٨) دفتر رقم (٤) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .
(٩) دفتر رقم (٥) ضمن دفاتر الامتياز ، المحفوظة فى إرشيف رئاسة الوزراء بمدينة استانبول .

(الوثـــــــائق)

(١٠) وثيقه رقم (ب – ٢٥ – ى / ٩٥٥) المؤرخة فى ١١ شعبان سنة ١٠٩١هـ، محفوظة فى طوب قابى سراي بمدينة استانبول .

(١١) وثيقة رقم (د ـ ٢٥ ـ ج ـ ى / ٨٤) المؤرخة فى ١١٧٤ هـ ، محفوظة فى طوب قابى سراي بمدينة استانبول .

(١٢) وثيقة رقم (٤٨) بتاريخ ٢ محرم سنة ١٢٣٥ هـ ، (٥ معية سنية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٣) وثيقة رقم (٨٥) بتاريخ آخر صفر سنة ١٢٣٦ هـ ، (٦ معية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٤) وثيقة رقم (٢٩) بتاريخ ٣ صفر سنة ١٢٣٧ هـ ، (٩ معية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٥) وثيقة رقم (٤٣٩) بتاريخ ٢٠ رجب سنة ١٢٣٧ هـ ، (٩ معية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٦) وثيقه رقم (٩٦) بتاريخ ٤ صفر سنة ١٢٣٨ هـ ، (١١ معية سنية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٧) وثيقة رقم (١٩١) بتاريخ ٦ ربيع الأول سنة ١٢٣٨ هـ ، (١١ معية سنية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٨) وثيقة رقم (١٩٦) بتاريخ ٧ ربيع الاول سنة ١٢٣٨ هـ ، (١١ معية سنية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(١٩) وثيقة رقم (٢٥١) بتاريخ ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٣٨ هـ ، (٥١ معية تركي) ، فى دار الوثائق القوميه بالقاهرة .

(٢٠) وثيقة رقم (٥١) بتاريخ ٧ محرم سنة ١٢٤٣ هـ ، (١٧ معية تركي) ، فى دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢١) وثيقة رقم (٣٢٢) المؤرخة فى ٢١ جمادى الثانى سنة ١٢٤٦ هـ (٤٢ معية تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٢) وثيقة رقم (٦٠ ورقه ١٩) المؤرخه فى ٢ محرم سنة ١٢٤٨ هـ (٧٧٩ خديوي تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٣) وثيقة رقم (٧٦٣) المؤرخة فى ١ ربيع الأول سنة ١٢٤٨ هـ (٤١ معية تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٤) وثيقة رقم (٥٠٧ ورقه ١٦٧) المؤرخة فى ٢٧ ربيع الأول سنة ١٢٤٨هـ (٥٣٩ معيه تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٥) وثيقة رقم (٢٩) المؤرخة فى ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٢٤٨ هـ (٥١ معية/ تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٦) وثيقة رقم (٢٣٤) المؤرخة فى ١٠ محرم سنة ١٢٤٨ هـ (٥٣ معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٧) وثيقة رقم (٥٦٩) المؤرخة فى ٨ صفر سنة ١٢٥١ هـ (٦٢ معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٨) وثيقة رقم (٢٢٠) المؤرخة فى ٣ ذى الحجه سنة ١٢٥١ هـ (٧٦معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٢٩) وثيقة رقم (٧٠٣) المؤرخة فى ٢٩ شوال سنة ١٢٥٢ هـ (٧٩معية/تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣٠) وثيقة رقم (٣٤٥) المؤرخة فى ٢٤ جمادى الأولى سنة ١٢٦١هـ (مالية/٢ أوامر) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣١) وثيقة رقم (٧٦ ورقه ١٠٠٥) المؤرخة فى ١٤ رمضان سنة ١٢٦٦هـ (٤٦ معية عربي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣٢) وثيقة رقم (٧٥٦ ورقه ١١٦٩) المؤرخة فى ١٩ شوال سنة ١٢٦٦ هـ(٤٦ معية عربي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣٣) وثيقة رقم (٢٤٠ ورقه ٦٨٥) المؤرخة فى ٢٥ جمادى الثانى سنة ١٢٦٧ هـ (٦١ / ح / ٤ مصري عربي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣٤) وثيقة رقم (٧٠ ورقه ٨٠) المؤرخة فى ٥ محرم سنة ١٢٨٥هـ (١٩٢٧ / أوامر مالية) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣٥) وثيقه رقم (٦٠ ورقه ٩٣) المؤرخه فى ٨ ربيع الثانى سنة ١٢٨٥ هـ (٥٧٣ معية تركي) بدار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٣٦) وثيقه رقم (٣٣٦) غير مؤرخة (٢/٢ ك ـ ٥٠ تركي) بدارة الملك عبدالعزيز فى الرياض .

ثانيا : المطبوعـــات :

(أ) العربيـــة :

(المصـــادر)

(٣٧) أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودي : مروج الذهب ومعـادن الجوهر ، المجلد الثانى ، الجزء الثالث ، الطبعة الثالثة ١٩٧٨م، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت .

(٣٨) أحمد بن حنبل التميمى : المسند ،المجلد الرابع ،الطبعة الثانية ١٣٩٨ هـ /١٩٧٨ م ، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر ،دار الفكر العربي ،بيروت .

(٣٩) أحمد بن يوسف التيفاشي : أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار ، تحقيق وتعليق د. محمد يوسف حسن و د. محمود بسيونى خفاجي ، سلسلة الجيولوجيا عند العرب رقم (١) ، طبعة ١٩٧٧ م ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٤٠) اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، المجلد الثالث تحقيق أحمد عبدالغفور عطار ،الطبعة الثانية ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

(٤١) تقى الدين أبى العباس أحمد بن على المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية ، المجلد الثانى ، طبعة دار صادر ، بيروت .

(٤٢) جمال الدين ابوالفضل محمد بن منظور : لسان العرب ، المجلد الثالث ، تحقيق عبدالله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي ، طبعة دار المعارف ، القاهرة .

(٤٣) عبدالرحمن الانصارى : تحفة المحبين والأصحاب فى معرفة ماللمدنيين من أنساب ، الجزء الأول ، تحقيق محمد العروسي المطوي ، الطبعة الأولى ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م ، المكتبة العتيقة ، تونس .

(٤٤) محمد بن ابراهيم بن ساعد الأنصاري السنجاري المعروف بابن الأكفاني: نخب الذخائر فى أحوال الجواهر ، طبعة عالم الكتب ، القاهرة .

(٤٥) محمد بن أحمد بن اياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، المجلد الخامس ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ١٩٦١ م ، دار احياء الكتب العربية ، القاهره .

(٤٦) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، المجلد الثالث ، الطبعة الثالثة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٣ م ، المطبعة المصرية ، القاهرة .

(المراجع الحديثة)

(٤٧) ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط (مجلدان) ، الطبعة الثانية ، طبع مجمع اللغة العربية ، القاهرة .

(٤٨) ابراهيم جمعه (دكتور) : دراسات فى تطور الكتابة الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الاسلامي ، طبع ونشر دار الفكر العربي .

(٤٩) أحمد تيمور باشا : الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية والتعليمية والقلمية منذ عهد أمير المؤمنين عمر الفاروق، الطبعة الأولى ١٣٦٩ هـ /١٩٥٠م ، نشر المؤلفات التيمورية ، مطابع دار الكتاب العربي ، القاهره .

(٥٠) أحمد السعيد سليمان (دكتور) : تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتي من الدخيل ، طبعة ١٩٧٩ م ، دار المعارف ، القاهرة .

(٥١) احمد عطية الله : دائرة المعارف الحديثة ، الطبعة الأولى يناير ١٩٥١ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

(٥٢) احمد ممدوح حمدي : معدات التجميل بمتحف الفن الاسلامي ، طبعة ١٩٥٩م ، دار الكتب المصرية ، اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مصلحة الآثار ، مجموعات متحف الفن الاسلامي رقم (٣) ، القاهرة .

(٥٣) أدى شير : كتاب الألفاظ الفارسية المعربة ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، سنة ١٩٠٨ م .

(٥٤) أرنست كونل : الفن الاسلامى : ترجمة أحمد موسى ، طبعة ١٩٦٦م ، دار صادر ، بيروت .

(٥٥) اسماعيل صدقي باشا : حديث الأندية العلمية (المعادن فى البلاد المصرية) ، محاضرة القيت فى الجمعية الجغرافية الملكية بمصر ، ونشرت فى مجلة رعمسيس ، المجلد الحادى عشر ، الجزء الأول ، الصادر سنة ١٩٢٢ م ، القاهرة .

(٥٦) أنور محمود عبد الواحد (دكتور) : طرق تشكيل المعادن ، سلسلة الصناعات الهندسية ، الطبعة الأولى يوليو ١٩٦٧ م ، طبع دار الثقافة العربية للطباعة ، ونشر عالم الكتب ، القاهرة .

(٥٧) ———————— : قصة المعادن الثمينة ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٩) ، ١٥ يوليو سنة ١٩٦٣ هـ ، التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة .

(٥٨) أ . هـ . كريستي : تراث الاسلام ، الجزء الأول ، ترجمة دكتور زكي محمد حسن ، وطبعة ١٩٣٦ م ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة .

(٥٩) أوقطاي أصلانابا : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م ، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافه الاسلاميه وطبع مطبعة (رنكلر) ، استانبول .

(٦٠) برنارد لويس : استنبول وحضارة الخلافة الاسلامية ، ترجمة سيد رضوان على ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جده .

(٦١) تامارا تالبوت رايس : السلاجقة تاريخهم وحضارتهم ، ترجمة لطفي الخوري وابراهيم الداقوقي ، ومراجعة عبد الحميد علوجي ، طبعة ١٩٦٨ م ، مطبعة الارشاد ، بغداد .

(٦٢) جرجس طنوس عون : الدر المكنون فى الصنائع والفنون ، طبعة ١٨٧٣م، مطبعة الأمريكان ، بيروت .

(٦٣) جمال حمدان : شخصية مصر (دراسة فى عبقرية المكان) ، المجلد الثالث ، طبعة ١٩٨٤ م ، الناشر : عالم الكتب ، القاهرة .

(٦٤) جورج مارسيه : الفن الاسلامى ، ترجمة الدكتور عفيف بهنسي، ومراجعة عدنان البنى ، ضمن منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي السورية ، دمشق ١٩٦٨ م .

(٦٥) جومار : وصف مدينة القاهره وقلعة الجبل مع مقدمة عن التطور العمراني لمدينة القاهرة منذ إنشائها وحتى سنة ١٨٠٠ م ، نقله وقدم له وعلق عليه أيمن فؤاد سيد ، الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ /١٩٨٨م، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة .

(٦٦) حسن الباشا (دكتور) : الألقاب الاسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، طبعة ١٩٧٨ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

(٦٧) ________ : التصوير الاسلامي ، الطبعة الثانية ١٩٧٨م، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

(٦٨) ________ : دراسات فى الحضارة الاسلامية ، طبعة ١٩٧٥م، طبع دار الاتحاد العربي للطباعة ، ونشر دار النهضة العربية، القاهرة .

(٦٩) ________ : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، (ثلاثة أجزاء) ، الأول طبع سنة ١٩٦٥ م ، والثانى والثالث فى سنة ١٩٦٦ م ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

(٧٠) ________ : فنون التصوير فى مصر ، طبعة دار نافع للطباعة والنشر ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهرة .

(٧١) ________ : مدخل الى الاثار الاسلامية ، طبعة دار الاتحاد العربي للطباعة ، ونشر دار النهضة العربية ، القاهره .

(٧٢) حسن الباشا وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، مراجعة الدكتور حسن الباشا ، طبعة ١٩٧٠ م ،مطابع الأهرام التجارية ،القاهرة .

(٧٣) حسين عبدالرحيم عليوه (دكتور) : دراسة لبعض الصناع والفنانيين بمصر فى عصر المماليك ، مقال بمجلة كلية الآداب ، بجامعةالمنصورة ، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩ م .

(٧٤) حمزة طاهر (دكتور) : الزمرد فى مناجم الصعيد ، مقال بمجلة الكتاب ، السنه الثالثه ، المجلد الثانى عشر ، الجزء الأول الصادر فى رمضان سنة ١٣٧٢ هـ ، الموافق يونيه ١٩٥٣ م ، القاهرة .

(٧٥) دافيد تالبوت رايس : الفن الاسلامي ، ترجمة الدكتور منير صلاحي الأصبحي ضمن منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، طبعة سنة ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، مطبعة جامعة دمشق .

(٧٦) ربيع حامد خليفه (دكتور) : فنون القاهرة فى العهد العثماني (١٥١٧ - ١٨٠٥ م) ، طبعة ١٩٨٥ م ، نشر مكتبة نهضة الشرق ،جامعة القاهرة .

(٧٧) رشيد أفندى غازى : منتهى المنافع فى أنواع الصنائع ، طبعة ١٣١٣ هـ / ١٨٩٦ م ، المطبعة الادبية .

(٧٨) زكى محمد حسن (دكتور) : أطلس الفنون الزخرفية والتصاويرالاسلامية الجزء الأول ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، دار الرائد العربي ،بيروت .

(٧٩) ــــــــــــــــ : الصين وفنون الاسلام ، طبعة ١٤٠١هـ/١٩٨١ م ، دار الرائد العربي ، بيروت .

(٨٠) ــــــــــــــــ : فنون الاسلام ، طبعة دار الفكر العربي .

(٨١) ــــــــــــــــ : كنوز الفاطميين ، طبعة ١٤٠١هـ/١٩٨١ م ؛ دار الرائدالعربي ،بيروت .

(٨٢) س . بوريسوف وآخرون : هندسة المناجم ، دارمير للطباعة والنشر ، موسكو .

(٨٣) سعيد محمد مصيلحي (دكتور) :(أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكي -دراسة أثرية فنية-) ، رساله دكتوراه ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

(٨٤) شادية الدسوقي كشك (دكتورة) :(أشغال الخشب فى العمائر الدينية العثمانية بمدينة القاهرة - دراسة أثرية فنية) رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة ، عام ١٤٠٤ هـ/١٩٨٤م .

(٨٥) صالح رمضان : الحياة الاجتماعية فى مصر فى عصر اسماعيل ، طبعة ١٩٧٧ م ، الناشر منشأة المعارف ، الاسكندرية .

(٨٦) صلاح حسين العبيدي (دكتور) : التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسي ، الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م ، مطبعة المعارف ،القاهرة .

(٨٧) طوبيا العنيسي : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه ، طبعة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م ،دار العرب للبستاني ،القاهرة .

(٨٨) عبدالرحمن زكي (دكتور) : الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (١٠٨) ، أول مايو ١٩٦٤ م ،التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، توزيع دار القلم ، القاهرة .

(٨٩) عبدالرحمن فهمى محمد (دكتور) : موسوعة النقود العربية وعلم النميات ، المجلد الأول (فجر السكة العربية) ، طبعة ١٩٦٥م ،مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة .

(٩٠) عبدالعزيز بن عبدالله بن باز : الجواب المفيد فى حكم التصوير ، الطبعة الرابعة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ،مطابع النصر الحديثة ،الرياض .

(٩١) عبدالعزيز محمد الشناوى (دكتور) : الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها ، الجزء الثانى ،طبعة ١٩٨٠ م ،مطبعة جامعة القاهرة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة .

(٩٢) عبدالمنعم عبدالعزيز رسلان (دكتور) : الحضارة الاسلامية فى صقليه وجنوب ايطاليا ، الطبعة الأولى ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ، تهامة ،جده .

(٩٣) عبدالمنعم المليجي النقيب : مجمع البدائع فى الفنون والصنائع (جزءان) ، طبعة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ م ، مطبعة التوفيق ، مصر .

(٩٤) عبدالهادي الصانع وخالد محمود نبات (دكتور) : علم المعادن ، مراجعة يحى توفيق الراوي ، اصدار وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بالجمهورية العراقية .

(٩٥) عبدالوهاب بكر (دكتور) : الدولة العثمانية ومصر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م ،دار المعارف القاهرة .

(٩٦) على أحمد الطايش :(المنسوجات فى مصر العثمانية دراسة أثرية فنية) رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .

(٩٧) على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمه والشهيرة ، المجلد الثانى ، طبعة ١٩٨٢ م ،طبعة مصورة عن الطبعة الثانية ، مركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٩٨) على زين العابدين (دكتور) : المصاغ الشعبي فى مصر ، طبعة ١٩٧٤ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .

(٩٩) علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر (المجلدان الرابع والسادس) ، ترجمة زهير الشايب ، الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ،القاهرة .

(١٠٠) ف . بتراك : تشكيل المعادن بدون قطع ، ترجمة مهندس حسن محمود اسماعيل ومهندس محمد عبدالمجيد نصار ، سلسلة الأسس التكنولوجية اشراف الدكتور المهندس أنور محمود عبدالواحد .

(١٠١) الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة زكي اسكندر ومحمد غنيم ، ومراجعة المرحوم عبدالحميد أحمد،الطبعة الثالثة ١٩٤٥ م ، القاهرة .

(١٠٢) فيرنر شلاير : المخرطة ، ترجمة محمد محمود أمين بدوي ، المؤسسة العامة الشعبية للتأليف فى لايبرغ ومؤسسة الأهرام ، طبعة مطابع الاهرام التجارية ، القاهرة .

(١٠٣) كلوت بك : لمحة عامة الى مصر ، المجلد الأول ، ترجمة محمد مسعود، الطبعة الثانية ١٩٨١ م ،دار الموقف العربي ، القاهرة ٠

(١٠٤) ماليشيف وآخرون : تكنولوجيا المعادن ، طبعة دار مير للطباعة والنشر ، موسكو ٠

(١٠٥) مانويل جوميث مورينو : الفن الاسلامي فى أسبانيا ، ترجمة دكتور لطفي عبد البديع والدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم ، ومراجعة دكتور جمال محمد محرز ، طبعة ١٩٧٧ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٠

(١٠٦) مايسه محمود داود : الرنوك الاسلامية ، مقال بمجلة الدارة ، العدد الثالث ، السنة السابعة ربيع الثانى ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م ، الرياض ٠

(١٠٧) ـــــــــــــ :(المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكي)،رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٩٧١ م ٠

(١٠٨) محمد احمد زهران : فنون أشغال المعادن والتحف (سمكرة ــ تطويع ــ مينا ــ لحامات ــ تلوين) ، الطبعة الأولى ١٩٦٥ م ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ٠

(١٠٩) م ٠ س ٠ ديماند : الفنون الاسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، ومراجعة وتقديم الدكتور أحمد فكري ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م ،دار المعارف ، القاهره ٠

(١١٠) محمد سميح عافيه : التعدين فى مصر قديما وحديثا ، طبعة ١٩٨٥ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٠

(١١١) محمد الشابي : أضواء على الآثار الاسلامية ، طبعة ١٩٦٦ م ، الدار التونسية للنشر ، تونس ٠

(١١٢) محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م ، مكتبة الهلال ، القاهرة ٠

(١١٣) محمد عباس حمودة (دكتور) : دراسات فى علم الكتابة العربية ، طبعة دار غريب ، ونشر مكتبة غريب ، القاهرة ٠

(١١٤) محمد عبدالعزيز مرزوق (دكتور) : الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ، طبعة ١٩٦٥ م ، مطبعة أسعد ، بغداد .

(١١٥) ــــــــــــــــــــ : الفن الاسلامي فى العصر الايوبي، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨٠) سنة ١٩٦٣ م ، اصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي بالقاهرة .

(١١٦) ــــــــــــــــــــ : الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثماني ،طبعة ١٩٨٧ م ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(١١٧) محمد عزالدين حلمى (دكتور) : علم المعادن ، الطبعة الخامسة ، ١٩٨٤ م ، نشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

(١١٨) محمد على حامد بيومي :(الطغراء العثمانية)، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م.

(١١٩) محمد فريد بك المحامي : تاريخ الدولة العلية العثمانية ،طبعة ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ،دار الجيل ،بيروت .

(١٢٠) محمد فهيم : ثروتنا المعدنية ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٩٤) ، أول أكتوبر سنة ١٩٦٣ م ، التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ، القاهرة .

(١٢١) محمد مصطفى (دكتور) : الوحدة فى الفن الاسلامي ،دليل المعرض الدوري الثانى ، الطبعة الأولى ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٨ م ،مطبوعات متحف الفن الاسلامي بالقاهرة .

(١٢٢) محمد هزاع الشهرى (دكتور) :(المسجد النبوي فى العصر [illegible]ي دراسة معمارية حضارية)، رسالة دكتوراه [illegible] الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

(١٢٣) محمد يحى الهاشمي (دكتور) : الزمرد فى مصر ، مقال بمجلة الكتاب ، السنة السادسة المجلد العاشر ، الجزء السادس ، الصادر فى شعبان سنة ١٣٧٠ هـ الموافق يونيه ١٩٥١ م ، القاهرة .

(١٢٤) محمود حامد الحسيني (دكتور) : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة (١٥١٧ – ١٧٩٨ م) ، طبع المطبعة الفنية ، ونشر مكتبة مدبولي ، القاهره .

(١٢٥) محمود على صالح : الماس وصف وتقييم ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨١) ، التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والارشاد القومي بجمهورية مصر العربية ، الناشر : دار القلم ، القاهرة .

(١٢٦) معرض الفنون الاسلامية (معرض الفنون المعدنية والخشبية الاسلامية) الذى أقيم فى مدينة استانبول فى الفترة من ٧ رجب الى ١٣ رجب ذى الحجه ١٤٠٣ هـ / ٢٠ ابريل – ٢٠ سبتمبر ١٩٨٣ م بمناسبة مرور ١٤٠٠ عاما على الهجرة النبوية .

(١٢٧) منى محمد بدر :(أثر الفن القبطي على الفن الاسلامي فى التحف المنقولة)، رسالة ماجستير ، قدمت لكلية الآثار بجامعة القاهرة فى عام ١٩٨٠ م .

(١٢٨) ناجى زين الدين : مصور الخط العربي الطبعة الثانية ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .

(١٢٩) ناصر بن على الحارثي :(أعمال الخشب المعمارية فى الحجاز فى العصر العثماني- دارسة فنية حضارية)، رسالة ماجستير قدمت لقسم الدراسات العليا فى التاريخ والحضارة بكلية الشريعة والدراسات الاسلامية بجامعة أم القرى فى عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .

(١٣٠) نخبة من الاساتذة : دراسات فى الحضارة الاسلامية (التقاء الثقافتين العربية والفارسية)، طبعة ١٩٨٣ م ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

(١٣١) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهيلينستية المسيحية – الساسانية ، الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٣٢) ـــــــــــــ : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك ، الطبعة الثانية ١٩٨٢ م ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٣٣) هاينز جراف : أشغال المعادن ، ترجمة المهندس عبد المنعم عاكف ، سلسلة الأسس التكنولوجية ، مؤسسة الأهرام بالقاهرة ، والمؤسسة الشعبية للتأليف فى لايبزغ .

(١٣٤) وحدة الفن الاسلامي : اصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية بالرياض ، بمناسبة معرض الفن الاسلامي الذى أقيم فى عام ١٤٠٥ هـ .

(ب) الأجنبية :

(التركية)

(١٣٥) آيوب صبري باشا : مرآة حرمين ، جلد (مرآة مدينة) ، الطبعة الأولى ١٣٠٤ هـ القسطنطينية .

(١٣٦) شمس الدين سامي : قاموس تركي ، طبعة ١٣١٧ هـ ، اقدام مطبعه سى ، استانبول .

(١٣٧) فون هامر : دولت عثمانيه تاريخى مباديسندن قاينارجه عهدنامه سنه قدر ، مترجمى محمد عطاء ، (كته ثون بدروسيان) ١٣٣٠ هـ ، مطبعه سى خواجه باشا ، استانبول .

(١٣٨) محمد ثريا : سجل عثمانى ياخود تذكرة مشاهير عثمانيه ، بيرنجى جلد ، معارف نظارت جليله سنك رخصتيله ، طبعه ١٣٠٨ هـ ، مطبعة عامره ، استانبول .

(١٣٩) Ali Alip Arslan ve Başkalari : Başlangicindan Bugune on Bin Türk Motifi Ansiklopedisi, Gözen Yayincilik Adina , Istanbul .

(١٤٠) Azade Akar ve cahide Keskiner : Türk Süsleme Sanatlarinda, Güzel Sanatlar Matbaasi A.S , Istanbul 1978 .

(١٤١) Celâl Esad Erseven : Sanat Ansiklopedisi, Beş Gild . Millî Egitim Basimevi, Istanbul , 1983 .

(١٤٢) — — — — — —: Türk Sanati, Ozkur Ofset , Istanbul , 1984 .

(١٤٣) Cihat Soyhan : Meden Sanati, Antika, Sayi 26, SS.9-16 Istanbul, 1987.

(١٤٤) Evliya Çelebi : Seyahatnamesî , ununcu Cilt , Üçdal Neşriyat , Istanbul , 1966.

(١٤٥) Firuze Preyger : Bayram Tahti , Etnoğrafya Dergisi ,S: x111,ss.71-75 Istanbul, 1973 .

(١٤٦) Fulya Bodur : Türk Maden Sanati , Türk Kültürüne Hizmet Vakfi Sanat Yayinlari : 2 , Istanbul 1987 .

(١٤٧) Gülcan Kongaz : Tombaklar, Topkapi Sarayi Müzesi : 12,yapi ve Kredi Bankasi Kültürne Sanat hizmetlerinden , Istanbul , 1985 .

(١٤٨) Gündağ Kayaoğlu : Bakir Dergah Kazani, Antika S: 4,ss.35-37 , Istanbul, 1985

(١٤٩) — — — — — — —: Mangallar, Antika , S:7 , ss. S : 7 , ss . 19 - 21 , Istanbul , 1985 .

(١٥٠) Güner Inal : On Dokuzuncu Yuzyildan Bazi Tombak Eserler, Sanat Tarihi Yilligi , S: x11 , ss. 91 - 100 , Istanbul , 1988 .

(١٥١) Ibrahim Ateş : Istanbul Yeni Cami ve Hünkar Kasri, Vakiflar Cenel Mudurlugu Yayinlari , Ankara .

(١٥٢) Ibrahim Artuk ve Cevriye Artuk : Istanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki Islâmi Sikkeler Katalogu . Milli Eğitim Basimevi , Istanbul , 1970 .

(١٥٣) Mehmet Önder : Yurt Dişi Müzelerinde Türk Eserleri , Kültür ve Turizm Bakanliği Yayinlari : 533 Sanat Eserleri Dizisi : 3, Birinci Baski,Ağustos , 1983 Basimevi, Ankara .

(١٥٤) Mehmet Zeki Kuşoğlu : Telkâri (Vavişi - Çiftişi), Ilgi , s:45, ss. 31-35 , Istanbul , 1986 .

(١٥٥) Midhat Sertoğlu : Osmanli Türkleride Tuğra Başlangicindan Osmanli Imparatorluğunun Sonuna Kadar , Doğan Kardes Matbaacilik Sanayii A.S. ofset Tsislerinde başilmistir , Istanbul , 1975 .

(١٥٦) Muhiddin Serin : Hat Sanatimiz Tarihcesi Malzeme ve Âletler Meşkler , Kubbcalti Neşriyâti , Istanbul , 1982 .

(١٥٧) Oktay Aslänapa : Yüzillar Boyunca Türk Sanati , (14 . Yüzyll) , Tifdruk Matbaacilik Sanayii A . S . Devlet Kitaplari , Istanbul , 1977 .

(١٥٨) Perihan Çetin : Etongrafya MuzeSindeki , Bakir Eseler Uzerinde , Arstirma ,Turk Etnografya Dergisi,s:1,ss- 95 - 110 , Maarif Basimevi, Ankara , 1986 .

(١٥٩) Sabahattin Batur : Tombak Ustune Bir Araştirma , Sanat Dunyamiz, s:31, ss. 19 - 27 Istanbul, 1984 .

(١٦٠) Suleyman Ozkan : Filigran - Telkarî , Ilgi, s.34, ss . 33 - 35 , Istanbul , 1982 .

(١٦١) Suha umur : Osmanli Badişah Tuğralari, Istanbul , 1980

(١٦٢) Tahsin Oz : Istanbul Camileri , ikinci Bask Türk Tarih Kurumu Basimevi , 1987, Ankara .

(١٦٣) Tarcan Yilmaz : 16 Yuzyil Maden Sanati, Antike , S:26 SS . 4 - 6 , Istanbul , 1987 .

(١٦٤) Turgay Tezcan : Silahlar , Topkapi Sarayi Muzesi : 9 , Yapi ve Kredi Bankas Kultur ve , Sanat Hizmetler - inden , Istanbul, 1983 .

Ülker Erginsay : Islam Maden Sanatinin Gelişmesi (Başlangicindan Anadolu Selcuklarinin Sonuna Kadar), Kültür Bakanilgi Yayinlari : 265,Turk Sanat Eserleri Dizisi : 4 , Istanbul 1978 . (١٦٥)

(الانجليزيـــــة)

Arthur Lane : Later Islamic pottery persia, Suria, Egypt , Turkey, Faber And Faber, London . (١٦٦)

Arthur Uphampape : A Survey of persian Art, Vol. III Soroush press , Tehran . (١٦٧)

Anthony Welch , Calligraphy In The Muslim World , Published in 1979, Dawson England . (١٦٨)

Charles Singer : History of technology Oxford , 1955 (١٦٩)

Claude Humbert : Islamic Ornamental Design, Faber and Faber , London , Boston, 1980 . (١٧٠)

Cleves Stead : Decorative Animals in Moslem Ceramics . (١٧١)

David Talbot Rice : Islamic Art, Reprited Thames and Hudson , London , 1979 . (١٧٢)

Douglas Barrett : Islamic Metal Work in the British Museum , Trustees of the British Museum, London,1949 . (١٧٣)

(١٧٤) Eva Baer : Metal Work In Medieval Art , Albany , NewYork State University of NewYork press, 1983 .

(١٧٥) Farid Shafii : Simple Calyx Ornament in Islamic Art (A Study In Arabesque) , Cairo University prees , Cairo, 1956 .

(١٧٦) Geza Fehervari : Islamic Metal Work of the Eighth to the fifteenth century in the Keir collection, Faber And Faber Limited, London, 1976.

(١٧٧) Herbert Maryon And others : Metal Work And Enamelling(Aparactical Ireatise on Gold And Silver Smith-Work And their Allied Crafts), Dover Publications ING, New York,1971.

(١٧٨) Ilhan Akşit : Topkapi, Haset Kitabevi A.S. Aksit Culture And Tourism publications,Istanbul , 1986.

(١٧٩) Istanbul : Anatolian Civilisations , Vol . III , (Seljuk/ Ottoman) Topkapi place Museum, Istanbul , 1983 .

(١٨٠) James W. Allan : MetalWork of the Islamic World The Aron Collection, First published by philip - Wilson publishers, London , 1986 .

(١٨١) Johan Ayers And Others : Oriental Art in the Victoria And Albert Museum, first published in Association With the Victoria And Albert Museum, Scala / philip Wilson, London, 1983 .

(١٨٢) L . A . Mayer : Islamic Metal Workers And Their Works, Albert Kunding , Geneva , 1959 .

(١٨٣) Marilyn Jenkins : Islamic Art In the Kuwait National Museum (The Al - Sabah Colication),first published for sotheby publication by philip Wilson Publishers, London, 1983

(١٨٤) M.S. Dimand : A handBook of Mohammedan Art, Scond-Edition, Revised And Enlarged , New York, 1944

(١٨٥) Mehmet Onder : The Museums of Turkey, Turkiye Is Bankasi A.S. Kultur Yayinlari Sanat Dizisi : 27 Dogus Matbaasi - prited in Turkey , 1977 .

(١٨٦) Metin Sozen : The Evolution of Turkish Art and Architecture, Haset Kitabevi A.S. Istanbul .

(١٨٧) Michal Levey : The World of ottoman Art, Thames And Hudson , London, 1976 .

(١٨٨) Saad AL Jadir : Arab And Islamic Silver,Stacey international, London .

(١٨٩) Sotheby : Islamic Works of Art Carpets An Textiles, London Wednesday 13th April 1988 .

(١٩٠) Tercan Esnaf : Turkish Metal Work of the Ottoman period, University of London, So AS, thesis No. 817 1972 .

(١٩١) Yanni Petsopoulos And Others : Tulips, Arabesques, And Turbans Decorative Arts from the ottoman Empire, Alexandria press, London, 1982 .

(الفرنسية)

(١٩٢) Celal Esad Erseven : Les Arts Decoratifs Turcs, Milli Egitim Basimevi, Istanbul .

(١٩٣) Ekrem Akurgal And others : L'Art En Turquie, Office du Livre .

(١٩٤) Gaston Migeon : Les Arts Musulmans , Paris Et Bruxelles, 1926.

(١٩٥) Gaston Wiet : Cataloge Général Du Musée Arab Du [illegible] (Objets En Cuivre), Edition photographique edition originale Imprimerie De L'ifaoc, 1932, Imprimeur : L'Organisation Egyptienne Générale De Livre, 1984 .

(١٩٦) Gorge Marcais : L'Arts De L'Islam, Paris 1962 .

(الالمانيـــــــــة)

(١٩٧) Ernst Kuhnel : Islamische Klein'.Kunst, Klinkhardt And Bier Mann Braun shwelg Berlin, 1955 .

(١٩٨) Ernst Petrasch : Die Turkenbeute, Herausg eben Von Badischen Lane Smuseum Karlsruhe, 1977.

(١٩٩) Sammlung F. Sarre : Erzeugnisse Islamischer Kunst, Kommission Sverlag Von Karlw, Iltersemannin Leipzig Berlin, 1906

(اليابانيــــة)

(٢٠٠) トルコ文明展 و 1985 .

(جـ) الموسوعات :

(٢٠١) نخبة من المتخصصين : الموسوعة العربية الميسرة ،المجلدالأول ،باشراف محمد شفيق غربال ،الطبعة الثانية ،١٩٦٥ م ،دار الشعب ـ مؤسســــة فرانكلين للطباعة والنشر .

(٢٠٢) نخبة من المستشرقين : دائرة المعارف الاسلامية ،الترجمة العربية ،المجلـد العاشر .

ملاحظة : مصادر ومراجع سقطت أثناء الطبع :

(٢٠٣) أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني : الجماهر فى معرفة الجواهر ،طبعة عالم الكتب ،بيروت ،وتوزيع مكتبة المتنبي بالقاهرة ،ومكتبة سعد الدين بدمشق .

(٢٠٤) أحمد متولى الفتح العثمانى للشام ومصر منواقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٧٦ م

(٢٠٥) مجمع اللغة العربية : معجم الفاظ الحضارة الحديثةومصطلحات الفنون ،طبعـــة ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠م ،الهيئة المصرية العامة لشئون المطابع الاميرية،القاهرة .

الملاحق

أولاً :

المعاجم

(١) معجم المصطلحات الواردة في الرسالة

بيومي

(أ)

آغـــــــا : كلمة من أصل غير عربي كانت تطلق على شيوخ قبائل الأكراد والروّساء والقادة ، ثم أطلقت على الخادم الخصي الذى يؤذن له بدخول غرف النساء فى القصر ، البحث ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .

ابريـــــق : وعاء يوضع فيه ماء ثم يصب منه أثناء الوضوء أو الغسل .

أبو الفتـــح : نُعِتَ به السلطان محمد الفاتح بعد فتحه للقسطنطينية ، البحث ص ٢٠٨ – ٢٠٩ .

اختـــزال : استخدام حرف أو أكثر لكلمتين .

ارابســـك : كلمة أوربية أطلقت على الزخارف العربية .

أســـطه : كلمة من أصل غير عربي تطلق على الصانع الماهر فى عمله ، أو الذى أجيز ليعمل مستقلا فى ورشة خاصة به ، البحث ص ٢٠٩ .

أسلوب أوربـــى : كل زخرفة ذات طابع أوربي .

أفنـــدى : كلمة من أصل يوناني لقب بها الضباط والموظفون فى الدولة العثمانية ، البحث ص ٢٠٩ – ٢١٠ .

أقـــه : وحدة وزن تساوى ١٫٢٤٨ كغم ، دائرة المعارف الاسلامية ١٠/١٣٩ .

أميـــر : هو ذو الأمر والسلطان ، وقد أستخدمت هذه اللفظة اسما لوظيفة أو للدلالة على طبقة أو رتبة ، كما أستخدمت لقبا فخريا ، البحث ص ٢١٠ .

انكســارات : وحدة هندسية تتألف من خطوط منكسرة أو متعرجة ، البحث ص ٣١٨ .

أوحد ملوك الزمان : نُعِتَ به السلطان بايزيد الثانى ، البحث ص ٢١١

(ب)

باد شـــاه : لقب فارسي مركب يعني صاحب أو سيد العرش ، وهو مرادف لكلمة سلطان فى اللغة العربية ، البحث ص ٢١٢

بـــــــــاره : كلمة فارسية ، وهى عملة تركية ترجع أقدم إشـــارة لها سنة ١٥٨٣ م ، ضربت أول الأمر من الفضة بقيمة أربع أقجات ، ثم احتلت مركز الأقجة باعتبارهـــا الوحدة النقدية التركية التى وزنها ١٦ قمحـــة (١١ر١ جم) وانخفض وزنها الى ربع ذلك فى أوائل القرن الثالث عشر الهجري ، وقل مافيها من فضة ، وفى نظام العملة المجيدية الذى أتبع سنة ١٨٤٤ م أصبحت البارة قطعة صغيرة من النحاس تضرب فـــى استانبول ومصر ويرادف اسم باره فى مصر اسم الميدي أو المؤيدي نسبة الى مؤيد شيخ أحد سلاطين المماليك الجراكسة ، وتسمى نصف فضة ، ولايزال لفظ فضـــة مستخدما عند العامة على أساس أن القرش يساوى ٤٠ فضة أو بارة ، الموسوعة العربية الميسرة ،باشراف محمد شفيق غربال ، ٣٠٧/١ وعبدالوهاب بكر:ن٠م٠س ،ص ١٠٢

بـــــــــاروك : كلمة برتغالية الأصل معناها الغريب أو المحور عن أصله ، وقد أطلقت على الأسلوب الزخرفي الذى ســاد فى العمارة الكاثوليكية فى البلدان الأوربيـــة وأمريكا اللاتينية بعد ١٦٠٠ م ٠ وهو فن الأفـــراط الزخرفي ، البحث ص ٣٠٣ ـ ٣٠٤ ٠

باشـــــــا : لقب فارسي الأصل أطلق فى أول الأمر على الأمراء، ثم منح لكبار رجال الدولة من وزراء وولاة وقـــادة عسكريين من الحازين على رتبة لواء ومافوقها ،كما تلقب به كبار التجار والملاك ومحافظوا المـــدن ، البحث ص ٢١١ ٠

بـــــــراد : الوعاء الذى يقدم فيه الشاي ٠

برشـــــام : مسمار يدق رأسه بعد وصل جزئين حتى لايظهر له أثر٠

برشـــــمه : أسلوب من أساليب طريقة التوصيل ، البحث ص ٥٢ ـ ٥٣٠

بســـــتم : مكبس عمودي يتوسط السلندر .

بـــــك : كلمة تركية معناها الكبير ، وقد أطلق هذا اللقب على الأمراء وأبناء السلاطين ، وفى العصر العثماني أطلق على حكام الولايات ثم على العسكريين الحائزين على رتبة قائم مقام وأمير الآلاي ، البحث ص ٢١٢

بوتقــــه : من " بوتة " الفارسية ، ومعناها الوعاء الــذى يذيب فيه الصانع المعدن . العنيسي : ن . م . س ، ص ١٤ .

بـــودق : أنظر بوتقة .

بـــورق : مشتق من برق أى لمع ، وهو ملح حاصل من الحامض البورقي النطرون وهو مساعد صهر أثناء عملية لحام الذهب أو الفضة أو النحاس .

بـــورى : آله تخرج لهبا ، وتستخدم فى تمييع اللحام علـى العمل المعدني المراد تلحيمه .

بـــوق : كلمة لاتينية مرادفة للصور والناقور والنفير التـى ينفخ فيها ، والمقصود بها هنا عنصر زخرفي نفـذ بالاثاث المعدني العثماني على شكل البوق .العنيسي: ن . م . س ،ص ١٤ .

بيـــرق : فارسي (بيراق) ،وتعنى الراية والعلم واللــواء، العنيسي : ن . م . س ، ص ١٥ .

بيضــــه : إحدى مكونات الطغراء ، وتنفذ فى الجهة اليســرى المقابلة لمنتصف المنتصب الأخير من منتصبات الطغراء البحث ص ٢٧٢ – ٢٧٣ .

(ت)

تـــاج : عنصر زخرفي هندسي ، البحث ص ٣١٠ – ٣١١ .

تبســى : وعاء قليل العمق ، أصغر من الصينية وأكبر مـن الصحن ، وتوضع فيه الفناجين والأكواب.

تخـــت : كلمة فارسية تعنى الكرسي الذى يجلس عليه السلطان

تخميــــــــــــر : عملية تعريض العمل المعدني للحرارة أثناء التشكيل

تـــــــــــرس : شكل هندسي بسيط يعد أحد مكونات الطبق النجمي حيث يحتل المركز ويأخذ عادة شكلا نجميا ، بحيث تـــدور حوله اللوزات والكندات ، البحث ص ٣٠٩ ٠

ترصيــــــــــــع : أسلوب تثبيت الأحجار الكريمة على سطح الاعمال المعدنية

تشــــــــبيك : إحدى طرق تشكيل الأثاث المعدني وتعرف باسم شفتشي ٠

تشـــــــــفير : عبارة عن بروز الى الخارج عن حواف الفوهات،وخاصة فى الأوانى أو الأوعية ، البحث ص ٤٢ ــ ٤٣ ٠

تشكيل طغرائـــــي : هو التوقيع الذى يأخذ شكل طغراء ٠

تطبيــــــــــق : أسلوب الحفر على المعادن الرخيصة ثم تملأ الحفــر بمعادن ثمينة كالذهب والفضة ٠

تعليقــــــــــه : أداة للزينة تتدلى من السقف ٠

تعميــــــــــق : إحدى عمليات الطرق ، وتتم عن طريق قوالب خشبيـــة مماثلة لشكل العمل وحجمه ، البحث ص ٤٠ ٠

تفريــــــــــغ : أحد الأساليب المتبعة فى زخرفة المعادن ، وذلـــك عن طريق إجراء الثقوب بالموضع المراد زخرفته ٠

تفســــــــــيره : أوعية صغيرة يوضع فيها لبان وزعفران وماشابههما ، ثم تقدم مع الطعام ليتناول مابها حال الانتهاء من الأكل ، بغرض إكساب الفم رائحة زكية ٠

تقبيــــــــــب : تغيير شكل المعدن من مسطح الى شكل مقوس أو مقبي، البحث ص ٣٩ ــ ٤٠ ٠

تكفيــــــــــت : أنظر تطبيق ٠

تلحيــــــــــم : إحدى وسائل توصيل أجزاء العمل المعدني ببعضهـــا البعض ، البحث ص ٥٣ ٠

تلكــــــــــارى : كلمة فارسية تعنى صناعة السلك أي شفتشي ، البحث ص ٤٨ ٠

تنزيــــــــــل : أنظر تطبيق ٠

تنكــــــــــار : انظر بورق

توريــــــــــق : الزخرفة الاسلامية المورقة ٠

توصيــــــــــل : هى الطريقة التى يتم فيها وصل الاجزاء المعدنيــة ببعضها البعض ٠

(ث)

ثريــــــــــا : وسيلة اضاءة تعلق بمنتصف السقف ، وهى مكونة مــن عدد من المزايت أو المصابيح التى تدور حول قائـم الثريا فى تناسق بديع ٠

(ج)

جديلـــــــــه : وحدة هندسية مكونة من خطين متعرجين،يسيران بالتوازي ويتداخلان مع بعضهما ليشكلا مايشبه ضفيرة شعر الرأس ، البحث ص ٣٢٣ ٠

جـــــــــزوه : وعاء صغير له مقبض طويل تقدم فيه القهوة ٠

جمــــــــــع : زيادة سمك المعدن ٠

(ح)

حــــــــــاج : من سافر الى الأماكن المقدسة وأدى فريضة الحــج ، البحث ص ٢١٢ ٠

حفـــــــــــر : النقر على المواد الصلبة بأدوات أصلب منها لعمـل أشكال زخرفية وكتابية ٠

حنفيــــــــه : وعاء كبير له صنبور من أسفله يحفظ فيه المــاء الصالح للشرب ٠

(خ)

خاتم سليمــــان : وحدة هندسية يتم تنفيذها عن طريق مثلثين أومربعين يتداخلان مع بعضهما عكسيا ، البحث ، ص ٣١٦ - ٣١٧ ٠

خاتـــــــون : كلمة تركية معناها السيدة ، البحث ص ٢١٣ ٠

خادم الحرم الشريف النبوى: الذى يقوم بالخدمة الفعلية فى مسجد الرسول صلى الله الله عليه وسلم بالمدينة المنورة ، البحث ص ٢١٣ ٠

الخاقـــــان : لقب تركي مركب تلقب به السلاطين العثمانيون الأوائل ، البحث ص ٢١٣ .

خـــــان : لقب تركي أطلق على شيوخ أمراء قبائل الترك، ثم على الولاة ، ثم صار فى العصر العثماني مرادفا لأسم السلطان ، البحث ص ٢١٣ – ٢١٤ .

خانـــــم : أنظر خاتون .

خديـــــو : فارسية معناها الملك أو الأمير ، وفى التركية تعنى وزير ، العنيسي : ن . م . س ، ص ٢٤ .

خرزيـــــه : عنصر زخرفي عبارة عن كرات صغيرة متتابعة ، البحث ص ٣٢٤ .

خـــــرط : إحدى طرق تشكيل الآثاث المعدني ، وذلك بخرط الأعمال المراد تشكيلها على آلة خاصة تسمى مخرطة .

حضـــــر : إحدى عمليات الطرق ، وتماثل الجمع من حيث إستخدام الأدوات والاقلال من القطر .

خطـــــاف : قضيب معدني معكوف الرأس .

خطـــــاويه : زخرفة تركية قريبة من الطبيعة منسوبة الى إقليم الخطا بتركستان الشرقية .

خليفـــــة : خليفة الرجل الذى يجىء بعده ، وقد أستخدم هذا اللفظ بصفة رئيسة لقبا على الحاكم الأعلى للدولة الاسلامية ، البحث ص ٢١٤ .

(د)

درج البلـــــف : صندوق معدني داخل المرزبة .

درفلـــــه : هو أسلوب تشكيل الحديد وهو فى حالة عجينة بين درافيل تعصره الى الشكل المطلوب .

دفـــــع : أسلوب صناعي تبرز بواسطته الزخارف على سطح المعدن من الوجهين سواء أكان الدق خارجيا أم داخليا .

دلـــــه : وعاء تقدم فيه القهوة العربية .

دورق : وعاء كمثري الشكل ذو رقبة طويلة وفوهة ضيقة يشرب منه .

دوكمـــــه جـــي : كلمة تركية بمعنى السباك . البحث ص ٢١٥ .

(ذ)

ذراع : أحد المكونات الرئيسة للطغراء ،وهى التى تمتد من البيضة لتخترق المنتصبات لتنتهى على يمين الطغراء

(ر)

رايـــــــــة : أنظر بيرق .

رطــــــــــل : وحدة وزن تساوى (١٢) أوقية .

روكوكـــــــو : أسلوب زخرفي أوربى يميل الى الرقة ويعتمد فـــى عناصره على الأوراق والفروع النباتيه والمحاريـــات البحرية ، البحث ص ٣٠٤ ـ ٣٠٥ .

رومـــــــــى : زخرفة تركية مركبة محورة عن الطبيعة .

ريبوســــــى : أنظر تشبيك .

ريـــــــــم : مادة دهنية لزجة الملمس رمادية اللون تطفو علـــى مرقة اللحم أثناء الطبخ .

(ز)

زبـــــديــة : وعاء مماثل للطاسة ولكنه أصغر منها .

زلفـــــــــة : أحد العناصر المكونة للطغراء ، وهى التى تنحـــدر من رأس المنتصب الى الشمال ، وأحيانا تخترقه مـــن اليمين .

زمزميـــــــة : وعاء يحفظ فيه الماء ويمكن حمله ليشرب منه أثنـــاء السفر .

زنبـــــــــة : من " سنبه " الفارسية ، وتعنى السيخ الحديدي الذى يستعمل فى تنظيف البندقية ،ثم دخلت العامية بمعنى الآلة التى يثقب بها. نخبـــة من الاساتذة :ن.م.س ،ص ٢٢٤ .

(س)

سباك : الصانع الذى يقوم بعملية صب المعدن فى قوالب مخصوصة ٠

سبك : طريقة صب المعدن فى قوالب ٠

سبيكه : المعدن الناتج من خلط فلزين أو أكثر ثم صهرهما ٠

سحارة : صندوق كبير تحفظ فيه الأغراض الشخصية ٠

سراج : إحدى وسائل الاضاءة ، وهو أصغر من الثريا وأقل من حيث عدد المزايت أو الشمعات ٠

سعفة نخيلية : زخرفة على شكل سعف النخل ٠

سكرية : الوعاء الذى يحفظ فيه السكر ٠

سكين : الاداة التى يقطع بها ٠

سلطان : من السلاطة بمعنى القهر، ولذلك أطلق على الحاكم ، كما ورد فى القرآن الكريم بمعنى الحجة والبرهان، ومنذ فجر الاسلام أستخدم للدلالة على سلطة الحكومة ، ثم صار نعتا فخريا على عظماء الدولة ،فلقبا عاما بعد أن تغلب ملوك الشرق على الخلفاء ، كما أطلق على المستقلين من الولاة ، وفى العصر السلجوقي أستخدم لقبا عاما على السلاجقة ، وفى العصرالعثماني أستخدم ليدل على رئيس الدولة ، البحث ص ٢١٥

سلطانية : وعاء الشربة ٠

سلندر : جسم أسطواني مثبت فى قاعدة المرزبة ٠

سموار : إناء يوضع فيه الماء المغلي للأخذ منه أثناء تقديم الشاي ٠

السنباذج : تعريب سنبادة وهو حجر مسن. ادى شير :ن٠م٠س ،ص ٩٤ ٠

سنجق : فى الفارسية سنجق وفى التركية سنجاق وهى مرادفة للواء وعلم وراية،طوبيا العنيسي :ن٠م٠س ،ص ٣٧ ٠

سندال : كلمة فارسية ، والسندال كتلة من الحديد أو الصلب يوضع عليها المعدن لطرقه عند تشكيله بالحدادة ٠ نخبة من الاساتذة : ن٠م٠س ،ص ٢٢٥ ٠

سوسن : هى اللالة وشقائق النعمان ، زهرة جميلة من فصيلة الزنبق ، وقد إحتلت مكانة مرموقة فى نفوس الاتراك وفنونهم .

سيد : فى اللغة المالك ، وقد أُطلقت لقبا عاما على الاجلاء من الرجال ، ثم أصطلح اطلاقها على أبناء على بن ابى طالب رضي الله عنه ، ثم أُطلقت على الولاة والوزراء ،ومنذ العصر الأيوبي تلقب بها أفراد الأسرة الحاكمة ، البحث ص ٢١٥ ــ ٢١٦ .

(ش)

شب : مادة مثبتة للأصباغ .

شريفة : مؤنث شريف من الشرف والعلو والرفعة ، ثم أطلق اللفظ على أبناء فاطمة الزهراء رضي الله عنها ،ثم بدلالات مختلفة منذ العصر المملوكي ، البحث ص ٢١٦ .

شفة : أنظر تشفير .

شفتشى : أُنظر تشبيك

شماعه : موضع الشمع فى الشمعدان ، أى فوهة الشمعدان ، البحث ص ١٠٢ .

شمعدان : إحدى وسائل الاضاءة المعروفة .

شهزاده : تقابل أمير ، أى من أبناء الأُسرة الحاكمة ، البحث ص ٢١٦ .

شوكة : أداة يؤكل بها ذات مقبض طويل ينتهى فى رأسه بشعب متعددة .

شيخ : فى اللغة الطاعن فى السن ، وربما قصد به من يجب توقيره وكان يطلق على كبار السن والعلماء ثم أصبح مجال إستخدامه واسعا ، البحث ص ٢١٦ ــ ٢١٧ .

(ص)

صاحب : بمعنى المعاشر ثم أستخدم نعتا خاصا فى العصر

البويهي ، ثم صار لقبا على من تولى الوزارة ،وفى العصر العثماني أطلق مفردا على المالك ومركبا بدلالات مختلفة بمعنى المهابة والتوقير ، البحث ص ٢١٧- ٢١٨ .

صبانة : الوعاء الذى يوضع فيه الصابون مسحوقا أم قوالبا .

صحن : وعاء صغير عميق تقدم فيه المأكولات .

صدر أعظم : وظيفة عرفت فى العصر العثماني تقابل اليوم رئيس الوزراء ، البحث ص ٢١٨ .

صينية : الوعاء الذى توضع فيه الصحون الصغيرة المعبأة بالأطعمة ، أو يفرغ فيه الطعام مباشرة ، وهو أكبر من التبسي .

(ض)

ضراب : الذى يقوم بعملية الطرق على المعادن .

(ط)

طاسة : وعاء صغير أكبر من الزبدية .

طبق نجمى : وحدة هندسية إسلامية تتألف من ترس ولوزات وكندات

طرق : هى العملية التى تشكل على وفقها الصفائح المعدنية وتحويلها الى أعمال ،بواسطة الضرب بالمطرقة .

طست : وعاء كبير يغسل فيه .

طغراء : هى العلامة أو التوقيع الذى يحمل اسم السلطان والقابه تم تشكيلها على هيئة مخصوصة بأعلى الفرمانات والأوامر الصادرة بالقلم الخاص بها لتكون علامة واضحةومميزة تدل على صحة المكتوب ونفوذه . البحث ص ٢٧٢ .

طومار : هو الدرج أو الملف المتخذ من البردي أو الورق وكان يتكون من عشرين جزءا يلصق بعضها ببعض فى وضع أفقى ثم يلف على هيئة أسطوانة ،وكان $\frac{1}{6}$ الدرج يسمى الطومار ،وكان يكتب عليه بخط نسخي كبير عرف بخط الطومار ومنه تولد خط الثلث .
محمد عبدالعزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثماني ، ص ١٧٥ .

(ظ)

ظـل اللـــه : يشير هذا اللقب الى أن صاحبه يلجأ اليه من الجور والظلم ، البحث ص٢١٨ .

(ع)

عثمانيـــة : زخرفة عبارة عن خليط من الخطاوية والرومية .

عروســـة : قطعة من الزهر ذات فتحات على يسار الفخذ الثابتة بالمخرطة ، الغرض منها تثبيت محاور الترس الموصلة لحركة دوران قلب المخرطة .

علـــم : أنظر بيرق .

علمـــدار : حامل العلم ، البحث ص ٢١٨ – ٢١٩ .

(غ)

غـــازى : المجاهد فى سبيل الله ، البحث ص ٢١٩ .

غـــراب : أسطوانة أفقية الوضع بأعلى فخذ المخرطة .

غلايـــة : الوعاء الذى يغلى فيه الماء ، مجمع اللغة العربية : ن . م . س ، ص ٢٥ .

(ف)

فخـــذ : أداة يثبت بينها العمل المعدني المراد خرطه .

فرشـــة : قاعدة مخرطة اليد .

فقيـــر : من القاب التواضع والتذلل لله سبحانه وتعالـــى، البحث ص ٢١٩ .

فقيـــه : فى اللغه من فقه أى صار الفقه له سجية ،وقـــد أطلق فى أول الأمر على قراء القرآن الكريم ، ثـــم على من تبحر فى العلوم الشرعية . البحث ص ٢١٩ – ٢٢٠ .

(ق)

قاديـــن : تحريف لخاتون ويطلق على الجارية التى نالت أعلـى درجة فى القصر السلطاني ، البحث ص ٢٢٠ .

قار : الزفت (البياض) .

قاضى القضاة : رئيس القضاة وكبيرهم . البحث ص ٢٢٠ .

قالب : الوعاء الذى يأخذ شكل العمل المعدني المراد سكب المعدن فيه وعادة مايكون من الفخار .

قبه وترية : أى التى شُكِّل سطحها على هيئة قضبان فى توازن بديع

قبودان : رئيس أو قائد السفينة ، البحث ص ٢٢٠ .

قدر : الوعاء الذى تطبخ فيه الأطعمة .

قرنفل : زهرة طيبة الرائحة ، وهى عنصر زخرفي شاع إستخدامه فى العصر العثماني .

قطران : إسم يطلق على المادة العضوية القائمة اللزجة التى تتكون من التقطير الاتلافي للخشب أو الفحم أو من تحلل المواد العضوية بالحرارة .

قلب : النواة التى توضع فى قالب السبك لتترك الفراغ المطلوب بعد تجمد المعدن ، ولتكون حدود المصبوبة التى لايمكن تشكيلها بواسطة النموذج مثل الثقوب والفراغات ، البحث ص ٤٥ .

قلووظ : المسمار المسنن .

قمقم : الوعاء الذى يوضع فيه العطر .

قنديل : أنظر سراج .

قنطار : وحدة وزن تساوى ١٠٠ رطل . وصف مصر ، ٢٣/٦ .

(ك)

كأس : الاناء الذى يشرب منه .

كانون : الموقد الذى يوضع فيه الجمر .

كبشة : أداة تغرف بها الاطعمة ، و[illegible] ـبر من الملعقة .

كرسى : أحد المكونات الرئيسة لـ[illegible]

كرسى العرش : أنظر تخت .

كرنداري : وحدة هندسية تشبه الحرف الأفرنجي (Y) تنفذ عادة داخل دائرة فى أوضاع متعددة .

كريم : الخالص من اللوّم ، ثم أطلق بدلالات مختلفة منها الاشارة الى صلة الأخوة ، البحث ص ٢٢٠ .

كندة : إحدى مكونات الطبق النجمي حيث ترتب إشعاعيا حول المركز (الترس) .

كنكة : أنظر جزوه .

كوز : الوعاء الذى يصب فيه الماء ثم يشرب منه .

(ل)

لالة : أنظر سوسن .

لحام : مادة معدنية تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك التى ينصهر عندها المعدن المراد لحامه ، البحث ص ٥٠-٥٢ .

لوزة : شكل هندسي رباعي الأضلاع يرتب حول الترس فى الطبق النجمي بشكل إشعاعى ، بحيث تقع أطرافه على محيط دائرة حقيقية ، البحث ص ٣٠٩ .

(م)

ماسورة : أنبوبه طويلة مجوفة .

مالك : خلاف المملوك ، وهو من الالقاب الملكية فى العصر الاسلامي التى ترد مفردة ومركبة ، البحث ص ٢٢١ .

مبخرة : الاداة التى يوضع فيها الجمر والعود ليتبخر به .

محمس : الاداة التى يحمس فيها البن والحمص وماشابه ذلك .

مخرطة : الالة التى يخرط عليها .

مدين : أنظر باره

مرزبة : الة تستخدم للطرق .

مروحة نخيلية : ورقة نباتية ثلاثية الفصوص .

مزهرية : الوعاء الذى توضع فيه الزهور

مساعد اللحام : محلول مكون من حامض الهيدروكلوريك وقطع التوتيا البحث ص ٥١ .

مسمار : كل مايدق ليدخل فى جزئين ،بغرض توصيلهما ببعضهما

مصباح : أنظر سراج .

مصباح الظلام : نعت به الرسول صلى الله عليه وسلم الذى حمل مشعل الاسلام مبددا به ظلمات الجاهلية ، البحث ص ٢٢١ .

مطبقية : عدد من الطاسات التى توضع فوق بعضها بين قائمين بعد وضع صنف مختلف من الطعام فى كل طاسة .

مطحنة : الآلة التى يسحق فيها .

مطرقة : الاداة التى يطرق بها على المعادن .

مظفر : من الظفر وهو النصر ، بمعنى أن المتلقب به . نظرا لتقواه وصلاحه فقد أيده الله ونصره على الأعداء، البحث ص ٢٢١ .

معلم : إسم لوظيفة أو لقب للصانع الماهر الذى يتمتع بشىء من الاشراف على غيره من الصناع ، أو كان له فضل فى تعليم غيره من أبناء حرفته ، البحث ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

مغراف : الوعاء الذى يغرف به الماء .

مفتاح : وحدة هندسية على شكل (Z) فى الخط الافرنجي ، البحث ص ٣٢٢ .

مقصية : وحدة هندسية عبارة عن خطين متوازيين يتداخلان مع بعضهما بما يشبه شكل المقص ، البحث ص ٣٢٣ .

ملعقة : أداة يتناول بها الطعام .

ملقاط : أداة يلتقط بها الفحم وقوالب السكر والثلج .

مملحة : الأداة التى يحفظ فيها الملح .

منتصب : أحد المكونات الرئيسة للطغراء ، والمنتصبات هى مدات الألف واللام فى الطغراء .

منزة : انظر كندة .

مهز : الذى يوضع فيه الطفل ،شريطة أن يكون قابلا للتحريك .

مؤيد بنصر اللـــه : أنظر مظفر

نبـــــــــراس : أنظر سراج .

نجفـــــــــة : أنظر ثريا .

(ن)

نيللــــــــو : أسلوب صناعي ينفذ بالمعادن وخاصة الفضة ، حيث تحفر الأشكال الزخرفية المرغوبة على سطح المعدن ثم تملأ بمادة سوداء اللون ، البحث ص ٦٢ — ٦٤ .

(هـ)

هـــــــــون : وعاء معدني مجوف يطحن فيه .

(و)

والـــــــده : يشير الى الأم ، البحث ص ٢٢٢ .

وزيـــــــر : كلمة عربية اختلف فى إشتقاقها ، والوزير هو الذى يعاون الحاكم ، البحث ص ٢٢٢ — ٢٢٣ .

وكيــــــل : الذى ينوب عن آخر فى القيام ببعض أعماله .البحث ص ٢٢٣ .

(ى)

يشــــــم : حجر كريم قريب من الزبرجد لكنه أكثر شفافية وصفاء منه ، وأجوده الرزين ثم الأخضر فالأبيض .أدى شير: ن . م . س ، ص ١٦٠ — ١٦١ .

(٢) معجم ألفاظ الأواني والأدوات المعدنية

(عربي - تركي - فارسي - انجليزي)

معجم رقم

(٢)

معجم بألفاظ الأواني المعدنية

(عربي ، تركي ، فارسي ، إنجليزي)

جمع وتصنيف ومقابلة ناصر بن علي الحارثي

رقم مسلسل	اللفظ				
	العربي	التركي		الفارسي	الإنجليزي
	آصيل ومعرب	قديم	حديث		
١	ابريق	ابريق	ibrik	آبريز	Ewer
٢	براد	شايدانلق	Caydanlik	چاينك	Tea-pot
٣	تبسى	تبسى	Tepsi	غورى	Saucer
٤	تعليقه	آصقى	Aski	آويزان	Pendent
٥	تفسيره	—		—	—
٦	ثريا	آويزه	Avize	قنديل	Lantern
٧	جزوه ، كنكه	جزوه	Cezve	قهوه دانى	Coffee-Pot
٨	حنفيه (زير)	—	Serbet	شيردهن	Tap Cock
٩	دله	گوگوم	Gugum	قهوه دانى	Coffee-Pot
١٠	دورق	صراخى	Surahi	صراحى	Water Jar
١١	زبديه	جانق	Canak	مسكه دانى	Pot
١٢	زمزميه	مطره	Matara	زمزميه	Flask
١٣	سحاره	صندوق	Sandik	صندوق	Casket
١٤	سكريه	شكرلك	Sekerlik	قند دانى	Suger bowl
١٥	سكين	بيجاق	bicak	چاقو	Knife
١٦	سلطانيه	سلطانيه	Kapakli-Tas	سربوش تاس	Tureen
١٧	سموار	سماوار	Semaver	سماوار	Samovar
١٨	شمعدان	شمعدان	Samdan	شمع دان	Candle Stick
١٩	شوكه	جاتاك	Catal	جنكال،بنجه	Fork
٢٠	صبانه	صابونلق	Sabuluk	صابون دانى	Soap Holder
٢١	صحن	طبق ،صحن	Tabak, Sahan	پشقاب	Plate
٢٢	صينيه	سينى	Sini	جينى	Tray
٢٣	ظرف فنجان	فنجان قابى	fincan kabi	بياله دانى	Cup Holder
٢٤	طاسه	طاس	Tas	تاس	Bowl

تابع المعجم السابق

رقم مسلسل	اللفظ: العربي آصيل ومعرب	التركي: قديم	التركي: حديث	الفارسي	الانجليزي
٢٥	طست	لگن	Legen	تشت	Basin
٢٦	غلايه	گوگوم	Su Kaynatacagi	آبجوشي	Boiler
٢٧	قدر	قازان	Kazan	ديك	Cauldron
٢٨	قمقم	قولبدان	Gulebdan	كلاب دانى	RoseWater
٢٩	قنديل	قنديل	Kandil	چراغ	Lamp
٣٠	كأس	كوب	Kupa	كآس	Cup
٣١	كانون	منقل	Mangal	منقل	Brazier
٣٢	كبشه	كبچه	Kepce	كفگير	Ladle
٣٣	كرسى العرش	تخت	taht	تخت	Diwan
٣٤	كوز	دستى	Testi	كوزه	Jug
٣٥	مبخره	بخوردانلق	Buhurdan	خوشبويى دانى	Incense-Burnner
٣٦	محمس	طاوه	Tava	تاوه	Coffee Roaster
٣٧	مزهريه	وازو	Vazo	گلدانى	Vaze
٣٨	مطبقيه	سفر طاس	Safer Tasi	طعام دانى	Tiffin
٣٩	مطحنه	دكرمن	Degirmen	آسيا	Mill
٤٠	ملعقه	قاشوك	Kasik	قاشق	Spoon
٤١	مغراف	مشربه	Masrapa	آبكير	Dipper
٤٢	ملقاط	ماشه	Masa	آتشكير	Tong
٤٣	مملحه	توزلق	Tuzuluk	نمك دانى	Salt Celler
٤٤	مهز(هندول)	باشيك	Basik	كهواره	Cradle
٤٥	هون (هوند)	هوان	Havan	هاون	Mortar

(٣) معجم مصطلحات طرق تشكيل الأواني والأدوات المعدنية

(عربي - تركي - انجليزي)

معجـم رقـم
(٣)
معجـــــم بأسـماء طـرق تشكيل الاواني المعدنية
(عربـي - تركـي - انجليـزي)

رقم مسلسل	اللفظ				
	العربي		التركي		انجليزي
	الشائع	المقترح	قديم	حديث	
١	طرق	-	دومه	DÖME	HAMMERING
٢	سبك ، صب	-	دوكمه	DÖKÜM	CASTING
٣	خرط	-	طورنـادا شكمـه	TORNADA ÇEKME	SPINING
٤	شفتشي	تشبيك	تلكاري	TELKARİ	FILIGREÉ WORKE
٥	- :	توصيـل :	-	-	-
	أ / تلحيم	-	قاينق	KAYNAK	SOLDERING
	ب / برشمه	-	برشين	PERCIN	RIVETING
	ج / لحام	-	لحيم	LEHIM	SOLDERING

(٤) معجم مصطلحات أساليب تنفيذ الكتابات والزخارف

(عربي - تركي - انجليزي)

معجم رقـــم
(٤)

معجم بأسماء أساليب تنفيذ الزخارف والكتابات بالأواني المعدنـــية

(عـــربى – تركى – انجليزى)

رقم مسلسل	اللفـــظ: عربى – الشائع	عربى – المقترح	تركى – قديم	تركى – حديث	انجليـــزى
١	حفـــر :	–	أويمه	OYMA	INGRAVING
	أ/فـائر (عميق)	–	درين أويمـــه	KAZIMA	–
	ب / حز	–	–	CALMA	–
	جـ / بارز	–	قـابرتمـا	KABARTMA	RELIEF
	د / مـائل	–	–	–	–
٢	مينـــا	–	مينـــا	EMAYE	ENAMELLING
٣	نيللـــو	تسويد	نيللى	SAVATLAMA	NIELLO
٤	طلاء	–	طومبـاق	TOMBAK	BLATING
٥	ترصيع	–	ترصيـــع	KAKME	STONE-SETTING
٦	تكفيت	–	قـاقـ[illegible]		INLA[illegible]
٧	تفريغ (تخريم)	–	كســـمه	KASME	PERCIE[illegible]
٨	ريبوســى	دفـــع	قـابرتمـا	REPOUSSÉE	REPOUSSÉE

ثانيا :

الجداول

(١) قائمة بأسماء السلاطين العثمانيين

جدول رقـــم
(١)
قائمة بأسماء السلاطين العثمانيين (حياتهم ومدة حكم كل واحد منهم وشهرته)

م	الاسم	مولده	توليه السلطنة	وفاته	عمره ي	عمره ش	عمره س	مدة سلطنته ي	مدة سلطنته ش	مدة سلطنته س	شهرته
١	عثمان أرطغرل بن سليمان شاه التركماني	٦٥٦ هـ	٦٩٩ هـ	٧٢٦/٩/٢١ هـ	–	–	٦٩-٧٠	–	–	٢٧	الغازي
٢	أورخان بن عثمان أرطغرل	٦٨٠ هـ	٧٢٦/٩/٢١ هـ	اوائل سنة ٧٦١ هـ	–	–	٨١	–	–	٣٥	-
٣	مراد (الأول) بن أورخان	٧٢٦ هـ	أوائل ٧٦١ هـ	٧٩١/٨/١٥ هـ	–	–	٦٥	–	–	٣١	خداوند كار
٤	بايزيد (الأول) بن مراد الأول	٧٤٨ هـ أو ٧٦١ هـ	٧٩١/٩/٤ هـ	٨٠٥/٨/١٥ هـ	–	–	٤٤-٥٧	١٩	١١	١٣	يلدبرم
٥	محمد (الأول) بن بايزيد الأول	٧٨١ هـ أو ٧٩١ هـ	٨١٦ هـ	جمادى الأولى سنة ٨٢٤ هـ	–	–	٣٢-٤٣	–	–	٨	الغازي چلبي
٦	مراد (الثاني) بن محمد الأول	٨٠٦ هـ	٨٢٤ هـ	٨٥٥/١/١٠ هـ	–	–	٤٨-٤٩	٧	٦	٣٠	الغازي
٧	محمد (الثاني) بن مراد الثاني	٢٦ رجب ٨٣٣ هـ	٨٥٥/١/١٦ هـ	٨٨٦/٣/٤ هـ	٢٢	٧	٥٣	–	–	٣٢	ابو الفتح والمغازي (الفاتح)
٨	بايزيد (الثاني) بن محمد الثاني	بين العيدين سنة ٨٥٧ هـ	٨٨٦/٣/٢٠ هـ	٩١٨/٣/١٠ هـ	–	–	٦٧	–	–	٣٢	الولي
٩	سليم (الأول) بن بايزيد الثاني	٨٧٢ هـ أو ٨٧٥ هـ	٩١٨/٢/٧ هـ	٩٢٦/١٠/٩ هـ	–	–	٥١-٥٤	٢	٩	٨	ياوز
١٠	سليمان (الأول) بن سليم الأول	٩٠٠ هـ	٩٢٦/١٠/١٧ هـ	٩٧٤/٢/٢٢ هـ	–	–	٧٤	٥	٥	٤٧	القانوني
١١	سليم (الثاني) بن سليمان الأول	٩٢٩ هـ أو ٧/٦/ أو ٩٣٠ هـ	٢٣ صفر ٩٧٤ هـ	٩٨٢/٨/٨ هـ	–	–	٥٣	١٠	٥	٨	صاري سليم
١٢	مراد (الثالث) بن سليم الثاني	٩٥٣/٥/٥ هـ	٩٨٢/٩/٨ هـ	١٠٠٣/٥/٨ هـ	–	–	٥٥	–	–	٢٨	الغازي
١٣	محمد (الثالث) بن مراد الثالث	٩٧٤/١١/٧ هـ	١٠٠٣/٥/١٦ هـ	١٠١٢/٧/١٧ هـ	١٠	٨	٢٧	١	٢	٩	-
١٤	احمد (الأول) بن محمد الثالث	٩٩٨/٦/١٢ هـ أو ٩٩٦ هـ	١٠١٢/٧/١٨ هـ	١٠٢٦/١١/٢٣ هـ	١١	٦	٢٨	٥	٥	١٤	الغازي بختي
١٥	مصطفى (الأول) بن محمد الثالث	١٠٠٠ هـ	١٠٢٦/١١/١٢ هـ تنازل في ١ ربيع الاول ١٠٢٧ هـ ثم تولى السلطنة في ١٠٣١/٧/٩ هـ ثم تنازل مرة أخرى في ١٠٣٢/١١/٤هـ	١٠٤٨ هـ	–	–	٤٨	–	٧	١	الزاهد
١٦	عثمان (الثاني) بن أحمد الأول	١٠١٢/٦/١٠ هـ	غرة ربيع الآخر ١٠٢٧ هـ	١٠٣١/٧/٩ هـ	–	٢	١٨	٧	٤	٤	كنج عثمان
١٧	مراد (الرابع) بن أحمد الأول	١٠٢١/٥/٢٨ هـ	١٠٣٢/١١/١ هـ	١٠٤٩/١٠/١٦ هـ	١٨	٤	٢٨	١٥	١١	١٦	الغازي
١٨	ابراهيم (الأول) بن أحمد الأول	١٠٢٤/١٠/١٢ هـ	١٠٤٩/١٠/١٣ هـ	١٠٥٨/٨/٨ هـ	٥	١٠	٣٣	٢٨	٩	٨	-
١٩	محمد (الرابع) بن ابراهيم الأول	١٠٥١/٩/٢٧ هـ	١٠٥٨/٧/١٨ هـ ثم تنازل في ١٠٩٩/١/١٢ هـ	١١١٤/٦/٨ هـ							-
٢٠	سليمان (الثاني) بن ابراهيم الأول	١٠٥٢/٢/٢٥ هـ	١٠٩٩/١/١٣ هـ	١١٠٢/١٠/٢٥ هـ	١١	٨	٥٠	٢٠	٨	٣	-
٢١	أحمد (الثاني) بن ابراهيم الأول	١٠٥٢/١١/٦ هـ	١١٠٢/١٠/١٥ هـ	١١٠٦/٦/٢٢ هـ	١١	٨	٥٤	–	٨	٤	-
٢٢	مصطفى (الثاني) بن محمد الرابع	١٠٧٤/١١/٨ هـ	٢٢ جمادى الثانية ١١٠٦ هـ ثم تنازل عن العرش في ١٠ ربيع الآخر سنة ١١١٥هـ	٢٢ شعبان ١١١٥ هـ				–	٨	٨	-
٢٣	أحمد (الثالث) بن محمد الرابع	١١١٥/٩/٢٣ هـ	١١٤٣/٤/٣ هـ	١١٤٩/٤/١٧ هـ	١٠	٤	٦٧	–	–	٦	-
٢٤	محمود (الاول) بن مصطفى الثاني	١١١٨/١/٣هـ أو ١١٠٧/٩/٧ هـ	١١٤٣/٤/١٧ هـ	١١٦٨/٢/٢٨ هـ							-
٢٥	عثمان (الثالث) بن مصطفى الثاني	سلخ جمادى الآخر سنة ١١١٠ هـ	١١٦٨/٢/٢٨ هـ	١١٧١/٢/١٦ هـ	٢٨	٨	٦٠	١٨	١١	٢	-
٢٦	مصطفى (الثالث) بن أحمد الثالث	١١٢٩/٢/١٤ هـ	١١٧١/٢/١٦ هـ	١١٨٧/١١/٨ هـ	٢٤	٨	٥٨	٢٢	٨	١٦	-
٢٧	عبدالحميد (الأول)بن أحمد الثالث	١١٣٧/٧/٥ هـ	١١٨٧/١١/٨ هـ	١٢٠٣/٧/١١ هـ	٦	–	٦٦	٣	٨	١٥	-
٢٨	سليم (الثالث) بن مصطفى الثالث	١١٧٥/٥/٢١ هـ	١٢٠٣/٧/١١هـ وتنازل في ١٢٢٢/٣/٢١هـ	١٢٢٣/٦/٤ هـ	٧	–	٤٨	–	٩	١٨	الغازي الهامي
٢٩	مصطفى (الرابع) بن عبدالحميد الأول	١١٩٢/٨/٢٦ هـ	١٢٢٢/٣/٢١هـ	١٢٢٣/٩/٢٨ هـ	٢٢	١	٣٠	٢٣	١	١	الغازي
٣٠	محمود (الثاني) بن عبدالحميد الأول	١١٩٩/٩/١٣ هـ	١٢٢٣/٦/٤ هـ	١٢٥٥/٣/١٩ هـ	٤	٨	٥٥	١٤	–	٣١	-
٣١	عبدالمجيد (الأول)بن محمود الثاني	١٢٣٨/٨/١٤ هـ	١٢٥٥/٤/١٩ هـ	١٢٧٧/٢/١٧ هـ	٥	٩	٣٩	٢	٧	٢٢	-
٣٢	عبدالعزيز بن محمود الثاني	١٤ شعبان ١٢٤٥ هـ	١٨ ذي الحجة ١٢٧٧ هـ ثم خلع من السلطنة في ٢٦ جمادى الأولى سنة ١٢٩٣ هـ		–	–	٤٦	–	–	١٥	-
٣٣	مراد (الخامس) بن عبدالمجيد الثاني	٢٥ رجب ١٢٥٦ هـ	٢٧ جمادى الاولى ١٢٩٣ هـ								
٣٤	عبدالحميد (الثاني) بن عبدالمجيد الأول	١٥ شعبان ١٢٥٨ هـ	١٨ شعبان ١٢٩٣ هـ	٢٨ ربيع الثاني ١٣٣٦ هـ	–	–	٧٨				
٣٥	رشاد (محمد الخامس) بن عبدالمجيد الأول	٢٠ شوال ١٢٦٠ هـ	٧ ربيع الثاني ١٣٢٧ هـ	٢٢ رمضان ١٣٣٦ هـ							
٣٦	محمد (السادس) بن عبدالمجيد الاول	٢ رجب ١٢٧٢ هـ	٢٤ رمضان ١٣٣٦ هـ	٤ ذي القعدة ١٣٤٤ هـ							وحيد الدين
٣٧	عبدالمجيد (الثاني)بن عبدالعزيز		٢٩ ربيع الاول ١٣٤١ هـ	٤ رمضان ١٣٦٣							

اعتمد الباحث في هذا الجدول بصفة رئيسه على :

* محمد ثريا: ن ٠ م ٠ س،

(٢) جدول يوضح درجة صلابة الصخور التي تستخرج منها المعادن

جدول رقم
(٢)

درجة صلابة الصخور التى تستخرج منها المعادن حسب تصنيف أ.م. بروتودياكوف

المجموعة	درجة صلابة الصخور	الصخر	معامل الصلابة
١	أعلى درجة من الصلابة	أكثر الانواع صلابة مثل صخور الكوارتزيت والبازلت الكثيفة المتماسكة . بعض الانواع الاخرى من الصخور ذات الصلابة الاستثنائية	٢٠
٢	شديدة الصلابة	صخور الجرانيت الشديدة الصلابة ، صخور بورفير الكوارتزيت ، الطين الصفحى السليكونى ، الصخور الرملية والجيرية شديدة الصلابة	١٥
٣	صلبة	صخور الجرانيت (الكثيفة) ، الصخور الرملية والجيرية الصلبة ، عروق الكوارتز ، الكونجلوميريت (الجلاميد) القوى ، خامات الحديد شديدة الصلابة	١٠
٣ أ	صلبة	الحجر الجيرى القوى ، الجرانيت الضعيف ، الرخام القوى ، الدولوميت والبيريت والحجر الرملى الصلب	٨
٤	صلبة بقدر كاف	الصخور الرملية العادية ، خامات الحديد	٦
٤ أ	صلبة بقدر كاف	الطين الصفحى الرملى ، الحجر الرملى الصفحى	٥
٥	متوسطة	الطين الصفحى الصلب ، الصخور الرملية الضعيفة ، الاحجار الجيرية الضعيفة ، الكونجلوميريت (الجلاميد) الضعيف	٤
٥ أ	متوسطة	انواع الطين الصفحى الضعيف ، صخر المارل الكثيف	٣
٦	ضعيفة الى حد ما	الطين الصفحى الضعيف ، الاحجار الجيرية الضعيفة ، الطباشير ، الملح الصخرى ، الجبس . التربة المتجمدة ، فحم الانثراسيت ، المارل العادى ، الصخور الرملية المتشققة ، الزلط والحصى المتماسك ، التربة بالحجارة	٢
٦ أ	ضعيفة الى حد ما	التربة ذات الحصى ، الطين الصفحى المنهار ، الزلط والحصى المتماسك ، الفحم الحجرى الصلب ، الطين المتحجر	١,٥
٧	ضعيفة	الطين الكثيف ، الفحم الحجرى الضعيف	١
٧ أ	ضعيفة	الغرين الكثيف ، التربة الطينية ، الطين الرملى الخفيف ، الحصى	٠,٨
٨	ترابية	بقايا النباتات ، الخث ، الطين الرملى ، الرمال الرطبة	٠,٦
٩	سائبة	الرمال ، الصخور المنهارة ، الحصى الرفيع ، الفحم المستخرج ، التربة المكونة	٠,٥
١٠	مائعة	الرمال المتحركة ، تربة المستنقعات وغير ذلك من انواع التربة الرطبة	٠,٣

نقلا عن :

س . بوريسوف وآخرون : هندسة المناجم ، جدول رقم (١) د ا مير للطباعة والنشر ، موسكو .

(٣) جدول يوضح خصائص المعادن التي صنعت الأواني والأدوات المعدنية منها

جـــدول رقـــم
(٣)

يوضح أسماء وخواص المعادن الأساسيه التى منع الأثاث المعدنى العثمانى منهـــا

جمع وتصنيف ناصـر حسن علـى الحارثى مع اضافات للباحث

رقم مسلسل	اسم المعدن فى اللغة العربية	اسم المعدن فى اللغة التركيه	اسم المعدن فى اللغة الانجليزيه	نظام التبلور	شكل البلورات	الصلادة	الوزن النوعى	المكسر	المخدش	مميزاتـــه	التركيب الكيميائى	اللون	درجة الانصهـــار	وجـــوده
(١)	ذهـــب	Altin	Gold(Au)	نظام المكعب ـ صنف سداسى ثمانى الأوجـه (٤/م ٣̄ ٢/م)	ثمانية ،ونادرا ما تكون على اثنى عشر وجه ،أو مكعب ، أو معينى منحرف ،ويأتى المعدن على شكل بلورات شجرية حيث تظهر مستطيلة ومسطحة ، أما البلورات غير المنتظمة فتتخذ أشكالا خيطانية أو شبكية ، أو شجرية .	من ٢ر٥ ـ ٣	١٩ر٣ عندما يكون نقيا ، و ١٥ عندما يكون مختلطا بعناصر أخرى		أصفر ذهبى لامع	يمكن تميزه من بعض الكبريتيدات الصفرا وخصوصا البايرايت والجالكوبايرايت ورقائق المايكا المتغيره بقابليته للطرق وعدم قابليته للذوبان فى حامض النيتريك وكذلك عن طريق وزنه النوعى العالى .	يكون محلولا صلبا كاملا مع الفضة ومعظم أنواع الذهب تحتوى على مقادير متفاوته من الفضه ،وعندما تصل نسبة الفضة الى ٢٠ ٪ تتكون لدينا سبيكة تعرف بالالكتروم ، ويمكن أن يحتوى الذهب على كميات من النحاس والحديد بالاضافة الى آثار من عناصر البزموث والرصاص والقصدير والزنك والبلاتين .	من ذهبي الى أصفر وشاحبا اذا زيدت نسبة الفضه	ينصهر عند ٣ ودرجة حراره ١٠٦٣ م ،غير قابل للذوبان فى الاحماض العاديه ،ولكنه يذوب فى الماء الملكى	ينتشر انتشارا واسعا فى الطبيعة ولكن بكميات صغيرة ،والمصدر الاساسى له هو العروق وخاصة المعروفة باسم عروق الذهب المرويتيه أو الكوارتزيه الحرمائيه ، وحينما تتعرض العروق الحامله للذهب فان الذهب الموجود فيها ينطلق بصورة حره ،حيث يتركز فى التربة ، أو قيعان الأنهار والمجارى المائية ،وبخاصة عند المنحنيات التى تخف فيها شدة التيارات .
(٢)	فضـــه	Gümüş	Silver(Ag)	نظام المكعب ـ صنف سداسي ثماني الأوجـة (٤/م ٣̄ ٢/م) كامل التبلور ، والشكل الغالب (٠٠١) .	مشوهة أو فى مجموعات شبكيه فى كتل غير منتظمة أو على هيئة صفائح	من ٢ر٥ ـ ٣	١٠ر٥ اذا كان نقيا ،ومن ١٠ ـ ١٢ اذا كان غير نقى	مسنن	أبيض فضى لامع	تتميز من المعادن المشابهة لها بقابليتها للطرق، ولونها على الاسطح على الاسطح الحديثه ووزنها النوعى العالى	يكون غالبا سبائك مع الزئبق والنحاس والذهب ويحتوى بصورة أقل على البلاتين والانتيمونى والبزموث .	ابيض ـ فضى	ينصهر عند ٢ ودرجة حرارة ٩٦٠ر٥ م الى كرات باهته قابل للذوبان فى حامض النيتريك وعند اضافة حامض الهيدروكلوريك يعطى راسبا من كلوريد الفضه .	تتواجد الفضه بكميات ضئيله فى المنطقة المؤكسدة للخامات ،والفضه الخالصه ذات الحجم الكبير تتكون نتيجة لترسيب الفضه المباشر فى المحاليل الحرمائيه ، وهناك ثلاثة أنواع رئيسه لمثل ذلك وهى: (أ) الفضه الخالصه المتواجده مع الكبريتيدات ومعادن الفضه الأخرى . (ب) الفضه المتواجده مع الكوبالت والنحاس . (جـ) الفضه المتواجده مع اليورانايت
(٣)	نحـــاس	Bakır	Copper(Cu)	نظام المكعب ـ صنف سداسى ثمانى الأوجـه (٤/م ٣̄ ٢/م) الاشكال الغالبه (١١١) و(٠٠١) و (١١٠) بالاضافة الى (٢١٠ ـ ٣١١) وهذه الاشكال اما أن تكون مفردة أو متحدة .	عادة ما تكون مشوهه وفى مجموعات متشعبة ويكون المعدن غالبا كتلا غير منتظمة أو صفائح ويظهر أيضا على أشكال ملتوية أو على هيئة أسلاك .	من ٢ر٥ ـ ٣	٨ر٩	مسنن	احمـــر	النحاس الخالص ذو لون احمر على السطح الحديث ،ووزنه النوعى عالى ،وقابل للطرق .	يحتوى على كميات من الفضه والبزموث والزئبق والزرنيخ والأنتيمونى .	احمر نحاسى على السطح الحديث وقاتم ذى بريق معتم بسبب فقدانه للمعانه أو فى حالة تلوثه	ينصهر عند ٣ ودرجة حرارة ١٠٨٣ م الى كريات صغيرة قابل للذوبان فى حامض النتريك ويصبح المحلول ذو لون أزرق غامق عند اضافة زيادة من هيدروكسيد الامونيوم .	ينتشر النحاس الخالص بصورة واسعة ولكن بكميات قليلة فى العروق النحاسية وايضا يتواجد فى المنطقة المؤكسدة لرواسب النحاس مصاحبا للكبرايت والملاكيت والأزورايت
(٤)	حديـــد	Demir	Iron(fe)	نظام المكعب ـ صنف سداسى ثمانى الأوجه	بلوراته نادرة والحديد أرضى ،ويكون على شكل كتل محببة وضخمة بينما يكون الحديد الشهابى على شكل صفائح وكتل ،ويظهر هذا النوع أحيانا نموذجا ثمانيا فى حالة الحفر على سطحه المصقول والحديد الصناعى بلوراته ثمانيه ونادرا ما تكون مكعبة ونموه بشكل متفرع	٤ر٥	من ٧ر٣ ـ ٧ر٩	مسنن		قابل للطرق ،يمتلك مغناطيسيه قوية ، ووجود غلاف متأكسد يغطى عادة سطحه	يحتوى على كميات ضئيله من الكوبالت والنحاس والمنغنيز والكربون	رمادى الى اسود	غير قابل للانصهار وقابل للذوبان فى حامض الهيدروكلوريك ومحلول الحديد الحامضى والمضاف اليه هيدروكسيد الامونيوم يعطى راسبا أحمر متلبد من هيدروكسيد الحديديك	يتواجد اما بصورة أرضية أو شهابية حيث يكون الحديد الأرضى اما كمكون اولى جيهارى ، أو كناتج ثانوى تكون نتيجة اختزال مركبات الحديد بمادة كربونية ماصه ،ويشكل الحديد الجارى على النيكل نسبة تتراوح بين ٥ ـ ١٥٪ معظم الكتل المعروفه من الحديد أما الحديد الشهابى فينتشر فى الشهب الحجريه على شكل حبيبات صغيره لأن الصخور الشهابية ذات سطح منصهر ومتقعر ولها غلاف خارجي من اكسيد الحديديك .

(٤) جدول يوضح خصائص الأحجار الكريمة التي رصّعت الأواني والأدوات المعدنية بها